

كنوز الفراعنة

(مدخل للدراسة مصر القديمة)

تأليف: ت. ج. هـ. جيمز

ترجمة: د. أحمد زهير أمين

مراجعة: د. محمود ماهر طه



مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة المصريات)

كنوز الفراعنة

تأليف: ت. ج. هـ. جيمز

ترجمة: د. أحمد زهير أمين مراجعة: د. محمود ماهر طه

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هي تصدر لعامها السادس على التوالي برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائماً كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

الفصل الأول

أرض مصر ومواردها الطبيعية

الأرض :

اشتهرت مصر بأنها هبة النيل ، والحقيقة أنه لولا النيل لما وجدت كدولة زراعية ، وما عمرت بالسكان . وكانت حدود مصر ، فى العصور القديمة ، تمتد من البحر المتوسط شمالا حتى الشلال الأول عند أسوان جنوبا ، وهى مسافة تبلغ حوالى ٧٥٠ ميلا بحريا . وفى الوقت الحالى تمتد حدود مصر الجنوبية حتى تصل الى أميال قليلة شمال وادى حلفا بالسودان ، ومع ذلك فإن الأرض ذات القيمة الحقيقية مازالت هى الأرض الواقعة شمال أسوان . ويمر نهر النيل خلال الحاجز الجرانيتى الهائل المعروف باسم الشلال الأول ليتجه شمالا خلال حزام من المرتفعات الحجرية حتى ادفو ، بعدها يتركب الوادى من ترسيبات من الحجر الجيرى حتى القاهرة . وإلى شمال القاهرة بقليل يتفرع مكونا للدلتا وهى منطقة مساحتها حوالى ١٤٥٠٠ ميل مربع ، وتتركب من ترسيبات غرينية . وفى الوقت الحالى يتخلل النيل الدلتا فى فرعين رئيسيين يصل الشرقى منهما الى البحر المتوسط عند دمياط ، والغربى منهما يصل اليه عند رشيد . وكان للنيل فى العصر القديم ثلاثة أفرع رئيسية سميت فى العصر الفرعونى « بمياه برى Pre » و « مياه بتاح » و « مياه آمون » . ثم عرفت فى العصر الكلاسيكى بالأفرع البيلوزى والسبنتينى والكانوبى . وقد ذكر بعض المؤرخين الكلاسيكيين أسماء أفرع أخرى كما فعل هيرودوت^١ ولكن يبدو أن هذه الأفرع لم تكن أفرعا رئيسية ، بل كانت اما أفرعا جانبية متفرعة عن الفرع السبنتينى (المنديسى والصاوى أو الثانيسى) ، أو كانت قنوات صناعية مثل البلبيتى والبتول .

ووادى النيل هو أهم ما فى مصر ، وأهم ما فيه هو الجزء الصالح للزراعة . وفى الزمن القديم كان الفيضان هو العامل المحدد للمساحة المنزرعة . لكن الفيضان لم تقتصر أهميته على رى الحقول ، لأن الفيضان

كان يجلب معه الطمي الذي يترسب فوق سطح التربة فيجدد خصوبتها كل عام . وكان هناك تنافر واضح بين الأرض الطميية الداكنة - وهي المساحة المأهولة ، وبين الأراضي الصحراوية الصفراء - وهي المساحة غير المأهولة . لذلك سمي المصريون القدماء الأرض المأهولة باسم كمت kemet أى « أى الأرض السوداء » (𓆎𓅓𓏏𓏏). ، والأرض الصحراوية دشرت deshert أى « الأرض الحمراء » (𓆎𓅓𓏏𓏏). وتسمية مصر الحديثة ايجيبت Egypt مستمدة من الكلمة اليونانية ايجيبتوس Aigeptos التى ربما قصد بها كلمة 𓆎𓅓𓏏𓏏 حوت كابتاح hwt - k3 - Pth أى حيكو بتاح Hikuptah ، وهو أحد أسماء منف القديمة التى كانت عاصمة مصر أثناء الدولة القديمة .

واقتصر التقسيم الإداري للدولة على الجزء المأهول المنزرع فقط الذى يمثل الوادى الحقيقى ، ومعها الواحات التى يسهل الوصول إليها منه . ومصر مقسمة منذ الزمن القديم الى قسمين أساسيين يعرفان حاليا بالوجه القبلى والبحرى . وكان الوجه القبلى فى العصر الفرعونى يسمى شمو Shemu وينقسم الى ٢٢ اقليما يسمى كل منها اقليما nome حسب التسمية اليونانية . وكان الاقليم فى اللغة المصرية القديمة يسمى 𓆎𓅓𓏏𓏏 وبصورة أبسط 𓆎𓅓 (Sp3t أى سبات) . وأول اقليم الصعيد كان اقليم الفنتين Elephantine (أسوان حاليا) شمال الشلال الأول مباشرة . أما الاقليم الثانى والعشرون فكان اقليم أفروديتوبوليس Aphroditopolis (أطيح الحالية) قرب القاهرة . وكانت منطقة الفيوم هى الاقليم الحادى والعشرين ، وهو منخفض طبيعى غرب أفروديتوبوليس وعلى بعد قليل من الوادى نفسه . ويروى هذا الاقليم فرع مستمد من النيل يسمى بحر يوسف . ومساحة الفيوم الآن حوالى ٨٥٠ كيلو مترا مربعا . وكان ملوك الدولة الوسطى هم أول من اهتم بهذا الاقليم ، فاستغلوه وعمروه وأسسوا عاصمتهم بالقرب من مدخله عند اتى توى Itj-towy التى تقرب من اللشيت الحالية . وتوجد فى شمال الفيوم بحيرة تسمى بركة قارون كانت تعج بالطيور البرية وتعد مركزا مهما لصيدها .

وفى صحراء مصر الغربية توجد واحات كثيرة يمكن ادخالها فى التقسيم الإدارى لمصر القديمة ، وذلك على الرغم من أنهم اعتبروها مناطق

حدودية صالحة للاستغلال ولم ينظروا اليها كجزء مكمل للبلاد نفسها .
ومجموعة الواحات هذه كانت فى العصر الفرعونى تكون الاقليم السابع
من أقاليم الوجه القبلى ، وكانت حاضرتة هى مدينة ديوسبوليس بارفا
Diospolis parva (مدينة هو Hu المحلية) . وأهم هذه الواحات هى
الواحة الخارجة واسمها القديم الواحة الجنوبية وتقع على بعد ٨٠ ميلا
غرب وادى النيل . وغرب هذه الواحة بحوالى ٤٠ ميلا تقع الواحة الداخلة
وهى أصغر منها . كما تقع شمال الخارجة على بعد ٧٠ ميلا غرب النيل
وعلى نفس خط عرض الحبيبة El-Hiba الواحة الشمالية التى تعرف باسم
الواحة البحرية .

وعلى أية حال فان الوجهين القبلى والبحرى لم تكن بينهما حدود
فاصلة واضحة فى أى عصر من العصور .

وكان الوجه البحرى يسمى تو - محو To Mehu أى « الأرض
الشمالية » ، وكانت الدلتا أهم أجزائه . وفى الحقبة قبل التاريخية كانت
الدلتا منطقة متخلقة مليئة بالأحراش والمستنقعات فكانت أقاليمها عرضة
للتعديل من وقت لآخر حسب تطور المنطقة . وأخيرا أصبح عدد أقاليم
الوجه البحرى عشرين اقليما أولها اقليم منف .



وكانت الصحارى فى العصور القديمة تحيط بأرض وادى النيل
المنزرعة . ورغم أنها كانت تحت سيطرة الحكومة المصرية ، إلا أنها لم
تعتبر جزءا مكبلا للبلاد . وكانت الصحراء الليبية فى ذلك الوقت - وهى
الصحراء الغربية - من المناطق المهجورة التى تتكون من التلال الرملية ،
والأراضى الصحراوية (اللوحة رقم ١) .

وكانت الواحات الكبيرة - الخارجة والداخلة والبحرية - مع عدد
قليل من الواحات الصغيرة الأخرى تستغل وتزرع جزئيا ، كما كانت
تستخدم كمبنى للمسجونين . وبخلاف ذلك لم تجتذب الصحراء أنظار
المصريين القدماء . ولكن ذلك لا ينفى أن الصحراء كانت معبرا مهما تمر
به القوافل التى ربطت مصر بالسودان وبالأجزاء الساحلية المزروعة
وبالواحات المستغلة بالصحراء الليبية . أما الصحراء الشرقية ، المعروفة
باسم الصحراء العربية فكانت موضع اهتمام كبير واستغلوها بشكل
واسع ، بقدر ما أهملوا الصحراء الغربية . والصحراء الشرقية تختلف
فى تركيبها عن الصحراء الليبية (الغربية) ، فهى منطقة جبلية صخرية
غنية بالمعادن والحجارة الصلبة التى كانت مطلوبة من قبل أرباب الصناعات
فى ذلك الوقت . وتفتقر الصحراء الشرقية عموما الى الواحات ، والآبار
بها قليلة ومتناثرة .

وحيث ان المناطق الصحراوية بمصر لم تعتبر جزءا من مصر الحقيقية ، فقد عوملت مثل منطقة سيناء وأراضى النوبة : اعتبرت كل هذه الأراضى مناطق استثمار لا تدخل ضمن التنظيم الإدارى للدولة المصرية ، لذلك اقتصر نظام الأقاليم على المناطق المزروعة والدلتا فقط من وادى النيل .

النيل والفيضان :

نهر النيل هو الذى جعل الحياة على أرض مصر ممكنة ، وهو الذى ضمن لها الاستمرار والاستقرار . كذلك كان النيل هو أهم طريق للمواصلات فى مصر القديمة . فقبل الدولة الحديثة (١٦٠٠ ق.م . تقريبا) لم تعرف مصر الخيول ولا العربات . فكانوا اذا سافروا سافروا راجلين أو على ظهور الحمير . من أجل ذلك كان النيل وسيلة سهلة ميسورة للمواصلات ، فاستخدموا القوارب منذ زمن بعيد فى النقل والترحال . وحتى فى زمن الفيضان كان النيل يصلح للملاحة فلا يجدون عائقا من استخدامه فى السفر ونقل السلع المختلفة . وكانوا يبنون مراكب مسطحة القعر تصلح لنقل الأشياء الثقيلة مثل حجارة البناء والتماثيل من المحاجر المحاطة بماء الفيضان مباشرة الى الأماكن المخصصة لها فى المعابد والجبانات التى لا تصلها مياه الفيضان .

وكان هبوب الرياح بانتظام تقريبا من الشمال الى الجنوب يسهل كثيرا من أمر السفر عبر النيل . فالمراكب المتجهة جنوبا - أى عكس تيار النهر - يمكنها استخدام الأشعة ، والتى تتجه شمالا مع تيار النهر يمكنها الانسياب فيه بسهولة . فاذا سكنت الرياح أو انعكس التيار استخدمت المجاديف . وكثرة استخدام النيل فى الأسفار جعلتهم يستخدمون رسم المركب فى العلامات الهيروغليفية عند كتابة عبارتى « اتجه شمالا » و « اتجه جنوبا » و « اذهب شمالا » أى مع تيار النهر كان يمثلها مركب بدون شراع () . و « اذهب جنوبا » أى عكس تيار النهر كان يمثلها مركب ذو شراع () (الشكل رقم ٤) [انظر النموذج ٣٥٢٩٢ من معروضات المتحف البريطانى] . وسيطر على مفهوم المصريين هذا الوضع فكان يصعب عليهم وصف حركة السفن خارج مصر . فهناك عبارة مشهورة على لوحة تمبوس Tombos التى أقامها تحتمس الأول ووصف فيها نهر الفرات ، الذى يجرى من الشمال الى الجنوب ، بأنه النهر يعكس الماء الجارى مع التيار (وهى بالضبط كلمة « اذهب شمالا ») وهو يجرى مع التيار (أى يتجه جنوبا) .

ويجرى من النيل داخل مصر تسعمائة ميل فقط ، هي تسعمائة الميل الأخيرة • أما منبعه ففي قلب أفريقيا • وللنيل فرعان يتحدان عند الخرطوم • وأطول الفرعين يسمى النيل الأبيض الذى يستمد فيضه الرئيسى من مياه بحيرة فيكتوريا ، ومن موارده الاضافية مياه بحيرتي ادوارد وألبرت •

وعلى بعد ٦٠٠ ميل جنوب الخرطوم ، تقع بحيرة نو No التى يتحد عندها النيل الأبيض برافد آخر يسمى بحر الغزال ، يجلب المياه من الغرب • وهناك رافد آخر يتحد معه شرقا يسمى بحر الزراف ، وذلك عند نقطة تقع شمال بحيرة نو بحوالى ٦٠ ميلا • وبين هذه النقطة وبين الخرطوم يكبر النهر بسبب مياه السويابط الذى يفد هو الآخر من الشرق • ومجموع طول هذه الروافد المكونة للنيل الأبيض حتى الخرطوم يصل الى حوالى ١٥٦٠ ميلا • وعند الخرطوم - عاصمة السودان الحديثة - يتحد النيل الأبيض مع الفرع الرئيسى الثانى المسمى بالنيل الأزرق الذى ينبع من بحيرة تانا باثيوبيا ويبلغ طوله حوالى ١٠٠٠ ميل • ومن الخرطوم حتى البحر المتوسط يجرى النهر الذى نعرفه باسم نهر النيل ، وهي مسافة تبلغ ٩١٣ ميلا يتحد فيها معه رافد واحد فقط هو العظيرة الذى ينبع من هضبة اثيوبيا هو الآخر • وفيما بين الخرطوم وأسوان تعترض النيل ستة مواضع بها جنادل صخرية تحد من سرعة اندفاعه اصطلاح على تسميتها بالشلالات ، وهي مناطق تعوق الملاحة بدرجات متفاوتة •

وميزة النيل الفريدة التى اكتسبته أهمية كبيرة بالنسبة لمصر هي فيضانه الذى يتكرر كل سنة • ويتسبب الفيضان من نزول الأمطار في وسط أفريقيا ، وذوبان الجليد وهطول الأمطار في الهضبة الأثيوبية • ففي نهاية مايو من كل سنة يصل منسوب ماء النهر الى أدنى حد له بين القاهرة وأسوان • وحول ذلك الوقت يبدأ ظهور المياه الخضراء التى يقال ان سببها الكائنات الدقيقة التى تتولد ثم تتعفن ثم تتلاشى بكميات لا نهائية وبصفة مستمرة • ويأخذ منسوب المياه في الارتفاع بسرعة خلال شهر أغسطس فتكتسب مياه النيل لونا مائلا للاحمرار لاحتوائها على الطمي الذى يحمله ماء الفيضان من الهضبة الحبشية عن طريق النيل الأزرق ونهر عطبرة • ويستمر ارتفاع منسوب مياه النيل حتى منتصف سبتمبر • بعد ذلك لا يطرأ عليه تغير يذكر حتى شهر أكتوبر تبدأ بعدها مياه الفيضان في الانحسار تدريجيا حتى تصل المياه الى أدنى مستوى له في شهر مايو التالى ، وهكذا تتكرر العملية كل سنة • ويسير فيضان روافد

النيل في الجنوب على النحو التالي : تكتظ الروافد بالمياه بسبب أمطار الخريف ، فيرتفع منسوب مياه السواطع حوالى منتصف أبريل ، ومنسوبا بحرى الغزال والزراف حوالى منتصف مايو ، ومنسوب النيل الأزرق فى أواخر مايو وبعده مباشرة منسوب نهر عطبرة . وتتحد مياه هذه الروافد جميعا فى مجرى النيل لتصل الى مصر فى أواخر أغسطس . وحينئذ يبلغ الفيضان مداه ، جالبا معه كميات هائلة من الغرين الخصب الذى يترسب فوق سطح التربة ويغطيها بطبقة رقيقة من الطمي فتزداد خصوبتها بعد انحسار مياه الفيضان عنها .

وقد أمكن بفضل السد العالى السيطرة على مياه النيل أثناء الفيضان . مع تنظيم مرور المياه عن طريق قناطر اسنا ونجع حمادى وشمال القاهرة . ومع ذلك لم يتأثر بذلك منسوب مياه الفيضان عما كان عليه فى العصر الفرعونى .

ويظهر من السجلات القديمة ، سواء تلك التى نقلها الينا الكتاب الكلاسيكيون . أو التى دونها مراقبو مقاييس النيل القدامى من واقع مشاهداتهم الفعلية ، أن الفيضان الذى يصل ارتفاعه الى ستة أمتار يكون منخفضا بدرجة مؤثرة ، والذى يرتفع الى ٩ أمتار يكون عاليا ومدمرا . وأن الفيضان المناسب هو الذى ينحصر ارتفاعه بين ٧ ، ٨ أمتار . وكأنت المدن والقرى والمرتفعات التى تبطلها الطرق بمنأى عن مياه الفيضان العادى لارتفاعها ، فلم تكن تتأثر الا بالفيضانات العالية المدمرة . وبعد انحسار مياه الفيضان فى الخريف تكون الأرض قد اكتست بالطبقة الطميية الرسوبية التى جلبها ماء الفيضان ، فتزداد خصوبتها وتزرى تربتها .

وكان المصريون على وعى تام بأهمية هذا الفيضان الذى لا يخطئ وعده ، وأثره على حياتهم وممتلكاتهم . لكن الفيضانات المنخفضة كانت تذكرهم دائما بأن الفيضان العالى ليس شيئا حتميا . لذلك كانوا يخشون تقلباته . وقديما كان النيل يسمى اترو iteru التى ترجمت الى « النهر » ، أما الفيضان فاسموه حابى Hapy وعبدوه باعتباره الها . وكأنت الأدبيات الدينية والزمنية على حد سواء تشهد بفضل الفيضانات العالية ، وتشير الى البؤس الذى تسببه الفيضانات المنخفضة . لذلك كان حكام الأقاليم يتباهون بفطنتهم وأخذهم بأسباب الحيلة وحسن التدبير ، وينجاحهم فى توفير الطعام بالأقاليم الواقعة تحت سيطرتهم - ولو كان الفيضان منخفضا : لهذا السبب عبد المصريون القدماء حابى (إله النيل أو الفيضان) وأقاموا له الصلوات ، وصوروه على هيئة إله له لحية وعلى رأسه مجموعة من النباتات المائية ، وثدياه ثديا أنثى متضخمان كظهر

للادوارد • وأشاعت الأساطير أن الفيضان ينبع من كهوف سفلية عند الشلال الأول جنوب أسوان • وكان المعتقد أن آلهة هذا الاقليم الثلاثة - خنوم وعنت وساتت لها أثر على الفيضان ، لذلك اكتسبت أهمية خاصة • ويوجد نقش بارز بطلمي في جزيرة سهيل Siheil يسجل المجاعة التي أصابت مصر خلال حكم أحد الملوك القدماء ، يعتقد المؤرخون أنه الملك زوسر من الأسرة الثالثة (٢٦٦٠ ق م) • ويقال ان هذا الملك رأى في منامه إلهة خنوم الذي قال له ان سبب انخفاض الفيضان هو إهماله لآلهة الشلال • ولم يتوان الملك بعد هذا المنام عن إعادة تنظيم الأقاليم وتوفير الهبات للآلهة ، كي يضمن في المستقبل أن ترتفع الفيضانات الى المستوى المطلوب بصفة منتظمة •

الزراعة :

كانت مصر تعتمد في اقتصادها على الزراعة • وكانت أحوال الفلاح المصرى ، بصفة عامة ، خيرا منها في الأمم الأخرى في ذلك الوقت • ومع أنه قد عثر على نصوص فرعونية تحتوي على كثير من عبارات السخرية بحياة الفلاح ، فإن ذلك لا يمكن التسليم به لأن كتاب مثل هذه النصوص نأتوا من الكهنة ، وهؤلاء بطبيعتهم يحطون من قدر العمل اليدوى • وكانت حياة الفلاح المصرى القديم شاقة ، إلا أن كدحه كان يؤتى ثماره ، وذلك لأنه قيما جدا بعض الفيضانات غير المواتية ، لم يكن يصادفه من الظروف الشاقة ما يحرمه من ثمرة جهوده • والفضل في ذلك الوضع المرضى كان للتيل أولا ثم للمناخ الرتيب غير المتقلب على مدار السنة بالبلاد • فجو مصر مشمس على طول البلاد طوال السنة • والغيوم والأمطار منعدمة تقريبا في الوجه القبلى ، بينما تسقط في الوجه البحرى في الشتاء فقط بمعدل لا يتجاوز ٥ سم في السنة على منطقة القاهرة ، و ٢٠ سم على باقى الوجه البحرى • أما الصيف فهو حار وجاف في جميع أنحاء البلاد • من ذلك برى أن جو البلاد جاف معظم فترات السنة ، وأنه مائل للحرارة خصوصا في صعيد مصر • أما الرياح فمعظمها شمالية غير حادة ، وهي في الوجه البحرى أكثر حدة لقربها من البحر المتوسط •

هذا المناخ المستقر ، مع تجدد الفيضان كل سنة أدى الى نجاح الفلاح في استغلال الأرض • ولكن عليه أن يبذل جهده في أداء أعمال العقل بنفسه حتى تكون النتيجة مشمرة • فكان عليه أن يحرق الأرض ثم يبذر البذور ثم يتعهد المحصول الى أن يجهده • [معروض بالقاعة المصرية الرابعة بالمتحف البريطانى كثير من أدوات الفلاح المصرى القديم • مع نماذج خشبية من آثار الدولة القديمة • وفي الجزء الخاص بآثار السلالة الوسطى بعض الأنشطة الزراعية سبيلها فيما بعد] •

كانت السنة الزراعية تبدأ عقب انحسار مياه الفيضان ، وترسب الطمي على سطح التربة . وكان تمهيد الأرض بسرعة قبل الزراعة من الأمور المهمة حتى لا تجف الأرض وتتصلب ، فكان لابد من تنظيف قنوات الري وإزالة الحفر وإعادة تخطيط الأراضي ووضع علامات حدود الحقول قبل التفكير في زراعتها . وهذا العمل الضخم يحتاج لجهود جماعية وتنظيم مركزي على مستوى الأقاليم ، لذلك كانت تسخر العمالة اجباريا اذا لزم الأمر . وواضح أن ذلك يتكرر كل سنة ، لذلك كان ذوو اليسر يتجنبون تسخيرهم باستئجار من يحل محلهم . وأدت جسمية أداء هذه العمليات في مصر الى اعتقاد المصريين القدماء بأنها ضرورية أيضا في الحياة الآخرة . وبالتالي فمنذ بداية الدولة الوسطى كان الموسرون يضعون تماثيل الشوابتي (أى تماثيل وكيل عنه) لينوب عنهم في ذلك في الحياة الأخرى . ومن أوائل التعاويذ المكتوبة على تماثيل الشوابتي (التي يستطيع بها هذا التمثال الصغير أن يقوم عن سيده بمهام معينة) كانت على غطاء لتابوت خشبي خارجي لشخص يدعى جوا Gua [نموذج رقم ٣٠٨٣٨ بالمتحف البريطاني] يصحبه النص الآتي :

« اذا كان جوا قد كلف بالعمل في الحقول الملكية من أجل (؟) بالقطاع ، من أجل تجديد (؟) القنوات ، وحراثة حقول الفرعون الحاكم الجديد ، فشاهدني ، وسوف تقول لاي رسول يأتي لبسأل عما يفعل جوا » خذ معاولك ، ومعازلك ، ومقارنك ، وسلالك في يدك . . مثل أى شخص يخدم سيده » .

بعد تاهيل الأرض للزراعة كانت زراعة المحاصيل تأخذ مجراها . وتوجد أدلة على استخدام الترع والقنوات في الري ، ولكن الغالب كان ترك المحاصيل حتى تنضج بدون مزيد من الري ، كما كان الحال في أراضي الحياض في مصر الحديثة قبل ادخال نظام الري المستديم . وكان موسم حصاد المحاصيل هو فصل الربيع الذي ينتهى عادة في نهاية شهر مايو . وبعد ذلك كانت الأرض تترك بورا لمدة شهرين قبل ورود مياه الفيضان الجديد . ولكن الحدايق التي كانت عادة تنشأ حول المزارع والقرى والبيوت كانت محتاجة للري المنتظم خصوصا وأنها كانت في معظم الأحوال ترتفع عن مستوى ماء النهر . كذلك كانت طبيعة المحصولات المزروعة من خضروات وفواكه وأزهار وأشجار تحتاج الى الري باستمرار . لذلك كانت الحدايق تروى من قنوات تصل اليها برفع المياه اليها عن طريق رافعة بدائية تسمى الشادوف مازالت منتشرة حتى اليوم في صعيد مصر . ولكن الشادوف من آلات الري الخفيف ولا تصلح للري الشامل للحقول . وكان الشادوف أيضا يستخدم في ري الأراضي الحدية

وفى الرى الصيفى • ولكن يبدو أن الأراضى التى كانت تروى بهذه الطريقة كانت قليلة جدا اذا قورنت بأراضى الفيضان العادية •

وكانت الحبوب والكتان هى أهم المحاصيل التى تعتمد فى زراعتها على مياه الفيضان • وكانت تزرع من الحبوب عدة أنواع منها الايمر (القمح البرى) والشعير • وكان الشعير يحدد بمكان انتاجه - فيقولون « شعير الوجه القبلى » أو « شعير الوجه البحرى » • ولكن القمح العادى كان يزرع فى العصر الفرعونى بكميات محدودة ، حتى جاء العصر البطلمى وعنده أصبح محصول الحبوب الأساسى فى مصر • وكان الشعير يستخدم فى انتاج الخبز بصفة أساسية ، لكنه كان يستخدم فى انتاج الجعة أيضا على نطاق واسع • والجعة تصنع من الخبز نفسه بعد تخميره •

من معروضات المتحف البريطانى فى هذا المجال :

- ١ - عينات من شعير مصر القديمة صالحة للعرض •
- ٢ - النموذج الخشبى ٥٥٧٢٨ من سادمنت •
- ٣ - النموذج الخشبى ٤٥١٩٦ من أسيوط - انظر شكل ٥ وبيان نموذجا ٢ ، ٣ (شكل ٥) طريقة تصفية العصير الناتج من التخمير فى حوض انتاج الجعة •
- ٤ - النموذج ٤٠٩١٥ : مشهد يوضح تحضير الخبز ويحتوى على عمليات طحن الشعير ثم عجته ثم خبزه •

ولا شك أن الصور والمشاهد المصورة بدءا من الطحن وحتى انتاج الجعة كان الغرض منها شرح خطوات انتاج هذا المشروب المهم مثل أى مرجع من مراجع الصناعات الغذائية •

والايمر والشعير والكتان من المحاصيل التى عرفتها مصر منذ عهد موغل فى القدم ، ثم أصبح الكتان منذ العصر الحجري الحديث على الأقل محصولا له أهمية كبيرة • وكان الكتان يزرع بصفة أساسية للحصول على أليافه لصنع الأقمشة الكتانية التى تعرف باسم « التيل » ، واستخدم المصريون القدماء الصوف على نطاق محدود قبل العصر الهيلينى • ومما يدل على أهمية الكتان لديهم كثرة المناظر والنماذج التى تصور ضم الكتان على جدران المقابر •

• معروض بالمتحف البريطاني نماذج لا بأس بها من التيل المصري •

والطرق التي اتبعها المصريون القدماء في حرق الأرض وبذر البذور وحصاد الحبوب والكتان معروفة لنا تماما ، مما خلفوه لنا من مشاهد مصورة لكل هذه الأنشطة على مقابرهم في كل العصور التاريخية • وتبين اللوحة رقم ٢ جزءا من مشهد لبردية لكتاب الموتى - تظهر فيه انهاء Anhai كاهنة آمون أثناء الأسرة العشرين ، وهي منهمكة في أنشطة زراعية في حقل يضاهي حقول الفردوس •

هذا المشهد موجود في المتحف البريطاني (نموذج رقم ١٠٤٧٢ - راجع اللوحة ٢) •

وفي الجزء الثاني من المشهد (راجع لوحة ٢) نراها تحرق الأرض خلف زوج من الأبقار • وكان المزارعون يتربص من سكنين تعمل لها عادة تلبيسة من البرونز [نموذج رقم ٥٠٧٠٥ في المتحف البريطاني] ، يربط الى نير خشبي تقيد على جانبيه بقرتان • وكان مقبض المزارع يشكل لجزء مكمل لسكنين المزارع من الخلف - ان لم يكن هناك نير فائض - أو كوصلة للنير الأصلي • وتوضح مناظر المقابر أن عملية الحرث كانت تجري بالتبادل مع عملية بذر البذور • فأحيانا يتقدم باذر البذور المزارع ، وفي هذه الحالة يقوم المزارع مقام الشوف (آلة تسوية الأرض) • وأحيانا تبذر البذور بعد الحرث في الشقوق التي يخلفها المزارع ، وفي هذه الحالة كانت قطعان الأغنام تمر عليها لتغطيتها - وهذه العملية مصورة في منظر من مقبرة (أور - ار - ان - بحاح Ur-ir-in-ptah نموذج رقم ٧١٨ بالمتحف البريطاني) • أما التربة الصلبة التي لا يصلح معها المزارع فقد كانت تكسر بالفنوس والمعايق (راجع اللوحة رقم ٢) •

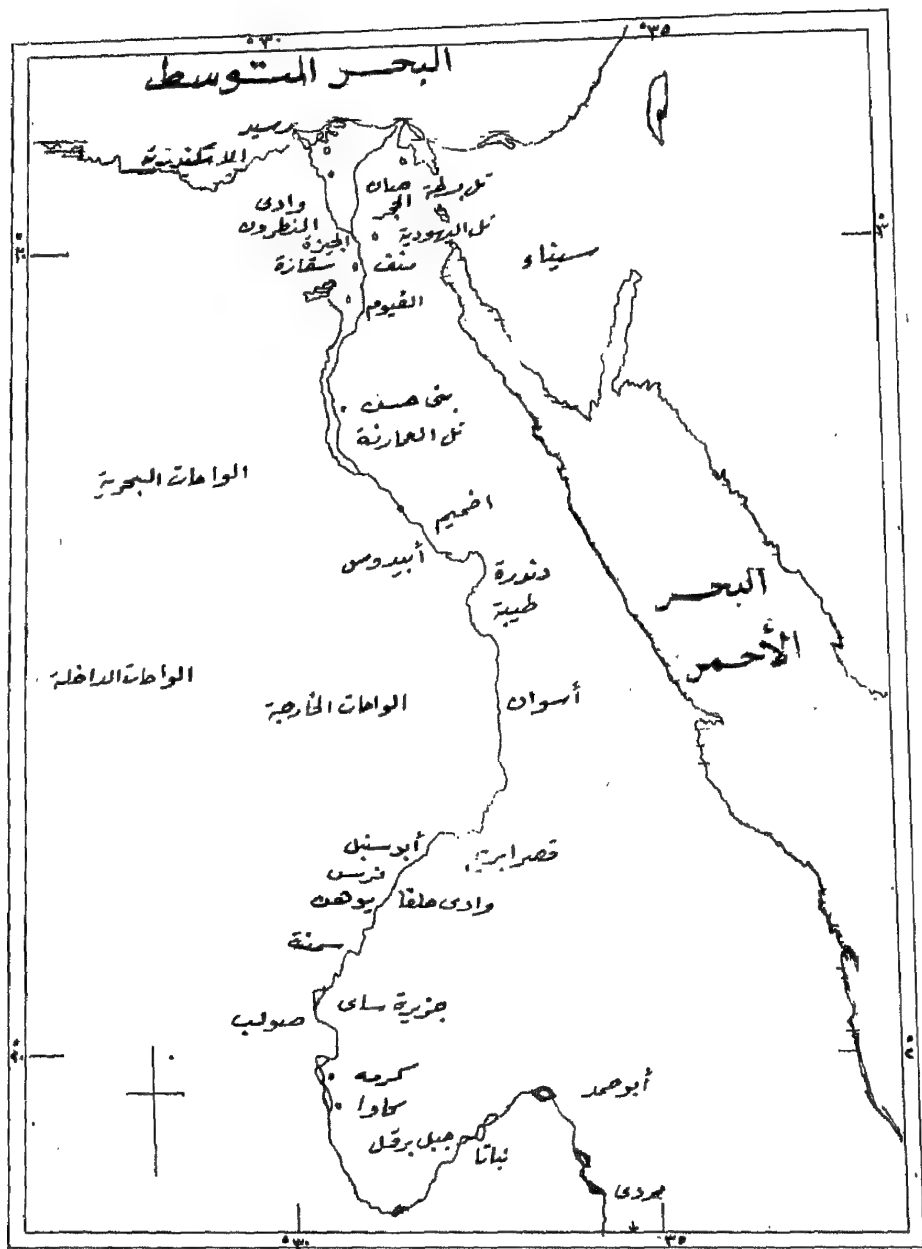
ومن معروضات المتحف البريطاني في هذا الصدد :

١ - النماذج ٥١٠٩٠ ، ٥١٠٩١ ، ٥٢٩٤٧ : ثلاثة نماذج تبين الحرث باستخدام زوج من الماشية •

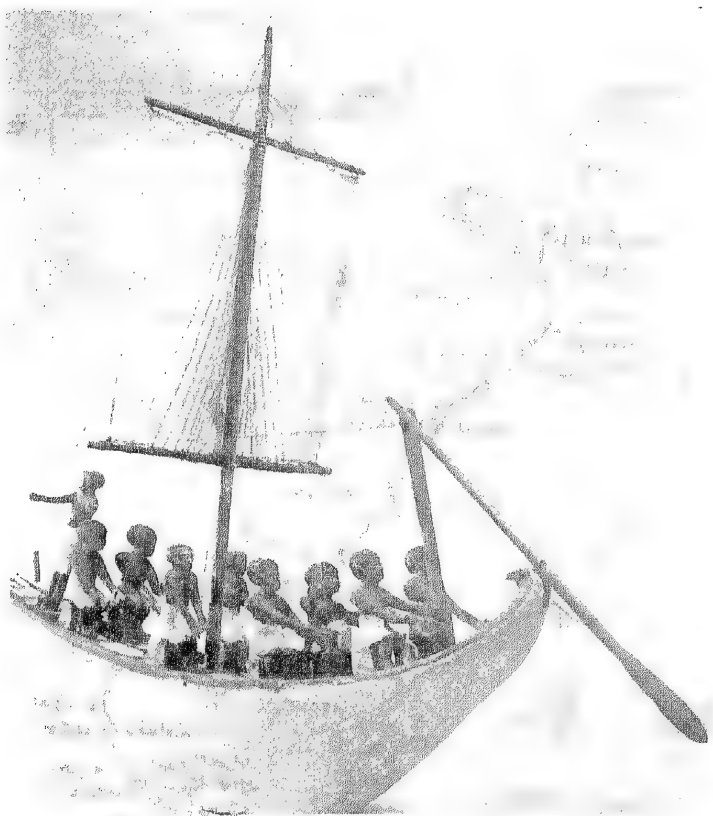
٢ - النموذج رقم ٦٣٨٣٧ : يمثل رجلا يستخدم معزقة في حفر أرض يابسة • والنموذج يوضح كيفية استخدام المعازق •

٣ - النموذج رقم ٤٥١٩٥ : صورة منفردة لرجل يستخدم معزقة •

٤ - النموذج رقم ٢٢٨٦٣ : مجموعة معازق فرعونية •



١ - خريطة مصر والنوبة .



٤ - نموذج لمركب من الخشب .



٥ - نموذج خشبي لصانع الجعة .



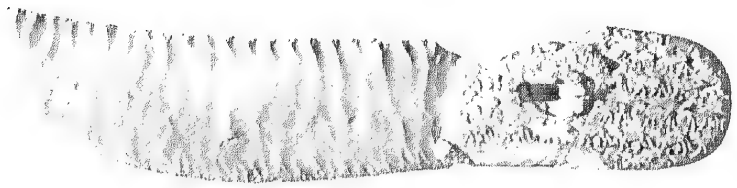
٦ - الملك سانخت يطبخ بأعدائه .



٧ - منجل خشبي أسنانه من حجر الصوان .



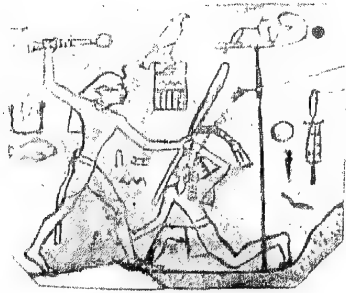
٨ - تمثال من الفخار لامرأة من البدارى .



٩ - سكين من الصوان ذو مقبض من العاج محلى بنقوش .



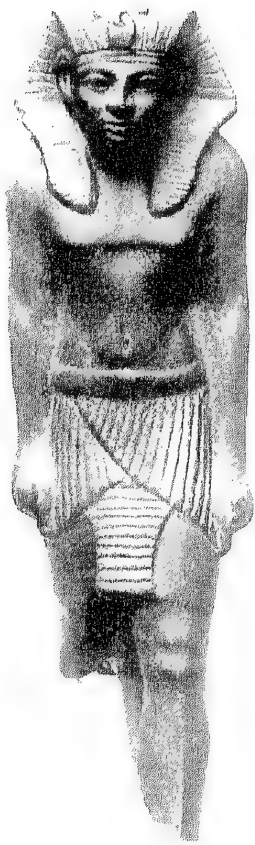
١٠ - صلابة من حجر الاردواز عليها زخارف منقوشة لمنظر الصيد .



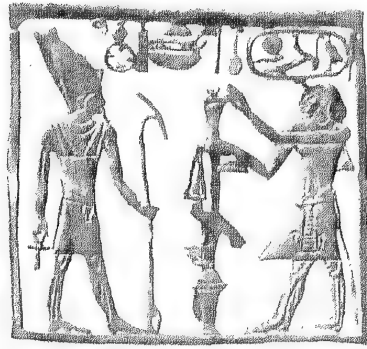
١١ - الملك و دن ، يطيح بزعيم آسيوى .



١٢ - لوح من الحجر الجيري للمدعو ثس .



١٤ - تمثال صغير من حجر الشست
للملك مري عنخ رع (متوجت) .



١٣ - قلادة للملك أمنمحات الرابع .



١٥ - تمثال صغير من الجرانيت الأسود
لرئيس الديوان الملكي ستموت .



١٦ - رأس تمثال من الشست للملك تحتمس الثالث .



١٧ - رأس تمثال من الكوارتزيت للملك أمنحتب الثالث .



١٨ - لوح من الحجر الرملي للملك أمنحتب الثالث وزوجته الملكة « تي » .



٢٠ - لوح مدخل من مقبرة حور محب .



١٩ - كسرة من الحجر عليها نقش
غائر لرأس الملك اخناتون .



٢١ - تمثال للملك رمسيس الرابع .



٢٢ - تمثلة من كتاب الموتى للملكة (تحت وأخريه).



٢٣- جزء من نقش غائر بين الملك أوسركون الثاني وزوجته «كارع إمع» .



٢٤- إله على هيئة كبش يخفى تمثال الملك تهارقا .



٢٥ - الملكة «عنخ نس نفر إيب رع» على غطاء تابوتها الحجري.

وكانت الحبوب تضم باستخدام مناجل خشبية أسنانها من الصوان
 (منها بالمتحف البريطاني النموذج رقم ٥٢٣٨٦١) • وبعد الضم كانت
 السنابل تجمع فى سلال كبيرة وتنقل الى المخازن على ظهور الحمير •
 أما القش المتبقى فكانت له استخدامات كثيرة كالتنجيد وتسقيف البيوت
 وعمل الطوب ، وأحيانا كانوا يستخدمونه فى التحنيط • وكان يراعى
 حش الكتان عند مستوى التربة لأن أهم ما فيه هو السيقان • وبعد جمع
 الكتان كانت السنابل مع الحبوب تفصل عن السيقان التى كان تحزم
 على حدة ثم تنقل • وفى لوحة انهای (اللوحة رقم ٢) نشاهد فى يسار
 الصورة منظرا ملونا لضم الكتان (لونه فى المشهد الأصلى أحضر) كما
 يشاهد به قمح الايمر (لونه أحمر) •

وبعد ضم الحبوب من قمح الايمر والشعير كانت تجرى عمليتا
 الدرس والتذرية ، ثم التخزين •

من معروضات المتحف البريطانى - بمر القاعة المصرية الثالثة -
 لوحة منسوخة من مقبرة Menna تبين كل الأنشطة المتعلقة بالحصاد
 والدرس والتذرية •

وكانت الماشية تقوم بدرس الحبوب ، فكانت السنابل تنثر على
 أرضية حجرة الدريس ثم تساق الماشية لتدور فوقها فيتدرس (تفصل
 الحبوب عن القش) ، وأثناء الدرس كان العمال يستبعدون السنابل
 الميتة أولا بأول • وكانت عملية التذرية تتم باستخدام مراوح خشبية
 نموذج رقم ١٨٢٠٦ بالمتحف البريطانى ، فكان الهواء الذى تنتجه هذه
 المراوح يقوم بتضريب الحبوب وفى نفس الوقت ينفخ العصافرة فتصاعده
 فى الجو حيث يبعدها الريح • وأخيرا كانت الحبوب الصافية تنقل الى
 الصوامع لتخزينها •

من معروضات المتحف البريطانى المتعلقة بهذه الأنشطة :

١ - النموذج رقم ٤٤٦٣ : وهو لصاحب مزرعة يجلس على رصيف مرتفع
 عن أرضية صومعة الغلال ، وتحتة فى صحن المخزن احدى النسوة
 وهى تطحن الحبوب •

٢ - النموذج رقم ٣١٨٠٤ : وفيه تظهر أسماء الحبوب المختلفة مسجلة
 فوق غرف الصومعة •

٣ - النموذج رقم ٤١٥٧٣ : وهو من احدى مقابر بنى حسن ، وبه بعض
 الحبوب من مصر القديمة •

بعد تمام الحصاد كان لابد من تسديد الضريبة • وقد كانت أرض مصر كلها من الوجهة النظرية ملكا للفرعون • ومع ذلك كانت هناك حيازات فردية بشكل أو بآخر استقر الوضع على الاعتراف بها منذ عصر الدولة القديمة • فكان الفرعون يهدى الأراضى للمعابد والنبلاء وبعض الأفراد (للأغراض الجنزية) والخلاصة أنه تولد عن كل ذلك أن نشأت للحائزين بعض الحقوق منها البيع والشراء والإيجار • فأصبحت الحيازات تدار على أساس الملكية الخاصة ومن ثم خضعت للنظام الضريبي العام • وتفاصيل جباية الضريبة لا نعلم عنها شيئا ، ولكن يبدو أن السلطات الإقليمية كانت مكلفة بجبايتها • أما المعابد الكبيرة فكانت مزارعها المترامية الأطراف تستدعى وضع نظام خاص لجباية الضرائب عنها • وكان مندوبو الضرائب يملكون على الحقول قبل جمع المحصول ويقسمون مساحاتها مستخدمين في ذلك الجبال ، وبعد ذلك يقسمون الضرائب المستحقة عليها (لوحة رقم ٣) • ومن معروضات المتحف البريطاني المتعلقة بموضوع العصور الفرعونية :

١ - نماذج قياس المساحات بالقاعة المصرية الرابعة •

٢ - النموذج رقم ٣٧٩٨٢ (راجع اللوحة ٣) : يمثل جانبا من أحد مشاهد تقدير الضريبة • والنموذج من مقابر طيبة (وربما من مقبرة نب آمون) من الأسرة الثامنة عشرة • ويظهر باللوحة أحد مندوبي الضرائب منحنيًا فوق نصب من الحجر الجيري لوضع علامة بركن أحد حقول الجبوب لمراجعة صحة القياسات التي تقدر على أساسها الضريبة • وفوق رأس الموظف نص القسم الذي عليه أن يردده وهو : « أقسم بالله الكبير من ديمومته •• أن النصب الصحيح • وهو (٢٠٠٠٠) قف » • وكانت صورة المندوب في الأصل مصورة خلف النصب ولكنها تحطمت ولم يبق منها سوى آثار • ولكن وظيفته ما زالت موجودة ونقرأ كما يلي : « مراقب قياسات الصوامع » •

وكان في مصر القديمة محصولان زراعيان لهما أهمية كبيرة هما الزيت والنبيد • وهما في الحقيقة من الصناعات الاستخراجية • وكان الزيت من المحاصيل التبادلية التي يمكن أن تحل محل الجبوب في المقايضة ، كما كانت له استخدامات كثيرة في الطبخ والأضياء وصناعة العطور والمراهم والتحنيط • وقد ذكرت المصادر القديمة أنواعا كثيرة من الزيوت لم نتعرف إلا على قلة منها • والزيتون كمصدر للزيت لم تغلح زراعته في مصر إلا في العصر البطلمي ، لكنه كان قبل ذلك من السلع

المستوردة • أما البديل الاقتصادى فى مصر لاستخراج الزيت فقد كانت ثمار اليابروه moringa ، وكذلك استخراج الزيت من الخس والخروع وبذر الكتان والهجليج (البسلانوس balanos) والسوسم والفضل والزعفران ، وكلها من المحاصيل المحلية •

وكان المصدران الرئيسيان لاستخراج النبيذ هما العنب والبلح • وكانوا فى الأزمنة القديمة يفضلون نبيذ العنب • وكانت أجود أنواع النبيذ تنتج فى الدلتا والواحات الداخلية والخارجة ، وهى المناطق التى كانت تزرع فيها الكروم على نطاق واسع • وكانت المزارع الصغيرة تزرع الكروم أيضا ولكن على نطاق ضيق • وفى مقابر الدولة الحديثة مشاهد كثيرة تصور مراحل تحضير النبيذ : جمع العنب وقطفه ، وطء العنب وعصره فى أوان كبيرة ، تخزين عصير العنب فى أوان فخارية (جرار) ، وأخيرا ختم النبيذ المتخمّر وتسجيل مكان الانتاج وتاريخه على الختم •

ومنذ عصر الدولة الحديثة أصبحت زراعة الكروم تمارس فى حدائق الضياع الكبيرة ، بالإضافة الى الفواكه الأخرى ومختلف أنواع الخضروات • ولكن ذلك كان يستدعى اتخاذ الاجراءات اللازمة لتوفير الرى المنتظم المستديم لهذه البساتين • وجرت العادة على انشاء الحدائق قريبا من المزارع أو قصر المالك على أرض مرتفعة عن مستوى الفيضان • وكان لكل حديقة بركة لتخزين المياه تظللها الأشجار •

[فى المتحف البريطانى : النموذج رقم ٣٧٩٨٣ منظر على الجدران بركة تظللها أشجار] •

وكانت القنوات تقطع الحديقة ، وتملا من البركة بالشواديف من الترع المشقوقة من مجرى النهر • أما رى الحديقة من الركة فكان يتم اما مباشرة بشق قنوات لهذا الغرض ، أو باستخدام الجرادل • وأهم محاصيل الحدائق لديهم حسب معلوماتنا هى البقول والعدس والبصل والعجور والقرعيات الأخرى ، والفواكه (وأهمها البلح والتين والرمان والجميز) ، والزهور (لصنع الأكاليل المطلوبة للأعياد الدينية والدينية) : وكان يربى بالحدائق النحل للحصول على العسل وهو محصول اضافى مهم كمادة للتحلية وصناعة الأدوية •

وكانت تربية المواشى والطيور معروفة فى مصر منذ عصر ما قبل الأسرات (النموذج رقم ٣٥٠٠٦ بالمتحف البريطانى : قطيع من البقر من منطقة العمرة) • وتطورت تربية المواشى والطيور بعد ذلك كثيرا فى عصر الدولة القديمة • ولم ينحصر اهتمامهم بها من أجل الطعام فقط ، ولكن

كانت لها أهمية كبيرة فى الأغراض التعبدية ، والطقوس الدينية . فكانت الأضحيات تقدم يوميا فى المعابد مما زاد من الطلب على صنفى المواشى والطيور . من أجل ذلك وجدت حرفة متقدمة لتربية الحيوان . وكانت الحيوانات الصحراوية كالها والظباء تصاد ثم تسمن ، ولكن ليس لدينا دليل على أنهم حاولوا استئناسها . وكانت المراعى الصحراوية الخشنة صالحة لرعى الماشية بأعداد قليلة للاستخدامات المحلية ، ولكن تربية البقر الكثيفة كانت غالبا ما تجرى فى الدلتا . وكانت المواشى توشم لتمييزها بأداة وشم على هيئة قرنين (U) .

[النموذج رقم ٥٨٨١٧ فى الغرفة المصرية الرابعة بالمتحف البريطانى ، أداة وشم وبعض الأدوات الصناعية الأخرى] .

وكان الفلاح المصرى القديم يفخر بماشيته ، لذلك كثرت فى مقابر مصر القديمة المشاهد التى تصور المتوفى صاحب الماشية إما وهو يراقبها أو وهو يفتش عليها أثناء تقدير الضريبة .
ومن معروضات المتحف البريطانى :

١ - نموذج رقم ٣٧٩٧٦ : صورة مقبرية تمثل جزءا من منظر يعبر فيه التفتيش على قطيع من الماشية . وهى من مقبرة أحد كبار الموظفين بطيبة قد يكون نب آمون ، كان مراقبا ومشرفا على صوامع الغلال .

٢ - نموذج ٣٧٩٧٨ : كسرة من نفس المقبرة عليها جزء من منظر مرافق يظهر فيه الوزير يشاهد بعض الطيور التى أحضرت أمامه .

وكان الأوز من الطيور التى استؤنست منذ العصور السحيقة ، لأنه كان يستخدم فى الأكل وفى الأضحيات ، وله صور كثيرة وهو فى الفخاخ وكذلك وهو يطعم قسرا (بالتزغيط) . إما الطيور البرية فكانت تصاد بالشباك فى عمليات صيد منظمة فى مناطق المستنقعات ثم تسمن فى حظائر الطيور بالمزارع والمعابد .

وقد صورت المستنقعات حيث تصاد الطيور البرية بشكل واسع فى مناظر المقابر . وكانت معظم هذه المستنقعات فى الدلتا مجاورة للصحراء أو فى الفيوم وفى مستنقعات وادى النيل على حافة الصحراء التى كانت تتكون نتيجة للفيضانات . وكانت حملات الصيد تتوجه الى مثل هذه الأماكن بانتظام لصيد الأسماك والطيور باستمرار . فكان الأفراد وأسره يخرجون أفواجا لهذا الغرض مستخدمين فى ذلك القوارب . وكان

صيد الطيور كرياضة تستخدم فيه عصاة الصيد المعقوفة ، وكانت القلط وظيقتها اجفال الطيور حتى يسهل صيدها .

١ - النموذج ٣٧٩٧٧ بالمتحف البريطانى : منظر جدارى يرجح أنه من مقبرة نب آمون (٩) يوضح سربا من هذا النوع مع عصاة الصيد المعقوفة المستخدمة فى الصيد . والصورة معروضة فى القاعة المصرية الرابعة . وعصاة الصيد المعقوفة معروض معها أدوات أخرى لصيد السمك وبعض الحبوب (حراب الماء) ، وشبكة واقواس ورماح أخرى . وكذلك :

٢ - جراب لرمح ذى شكل غريب منقوش عليه مشاهد لمطارادات الصيد (النموذج رقم ٢٠٦٤٨) .

(انظر أيضا اللوحة رقم ٤) .

موارد الأراضى المصرية

كانت مصر ، كما ذكرنا ، بلدا شديدا الخصوبة وافرة المحاصيل غنية بالثروة الحيوانية والطيور . كذلك كان نهر النيل مصدرا لثروة سمكية كبيرة . وقد قيل ان الآلهة لا تحب الأسماك ، ومع ذلك لم ينقطع صيد السمك لا كمهنة ولا كرياضة . وكان السمك المجفف من الأغذية الشعبية . ومشاهد صيد السمك بالشباك ثم ازالة أحشائه وتجفيفه كثيرة فى المناظر على جدران المقابر .

[فى القاعة المصرية الرابعة بالمتحف البريطانى يوجد طاس به أسماك مجففة (نموذج رقم ٣٦١٩١) ، ومعه نماذج أخرى من الأطعمة والفواكه ، معظمها عثر عليه فى مقابر طيبة من عصر الدولة الحديثة] .

وكان نبات البردى من النباتات ذات الأهمية الاقتصادية، كما سنشرح فيما بعد ، لأنه من الخامات متعددة المزايا ، وكل أجزائه تصلح للاستخدام . فكانت أزهاره تستخدم فى الزينة ، وسيقانه الكاملة تدخل فى مواد البناء البدائية ، وأليافه (بعد فصلها عن اللب) كانت تستخدم فى عمل الصناديق والحصر والحبال والخيوط الغليظة . أما اللب نفسه فكان أثمن شئ فى النبات لأنه كان يحول الى لفائف رقيقة قوية التحمل تستخدم كورق للكتابة (ورق البردى الشهير الذى يصنع من لب سيقان نبات البردى وسيأتى شرح ذلك) . ومما هو جدير بالذكر أن البردى نبات مرتبط بنهر النيل ارتباطا تاما ، لذلك لم يعرف فى غير مصر .

وكان طمى النيل يستخدم فى صناعة الطوب والفخار . وكان منه نوع فى شرق النيل بمصر الوسطى والعليا ، كان معروفا بخلوه من المواد

العضوية ، استخدم هو الآخر فى الأزمنة القديمة فى إنتاج نوع من الأوانى يتميز باللون الرمادى المشوب بالخضرة •

وكان اللبن (الطوب النى) يستخدم فى المباني المدنية والحكومية لتوفره ورخص إنتاجه • أما المباني الضخمة الفاخرة التى أريد لها البقاء والخلود ، ومقاومة تسرب المياه ، فقد استخدم فى تشييدها منذ الحقبة التاريخية الحجارة بأنواعها • وكان البنائون المصريون محظوظين فى ذلك ، لأن ما أرادوه وجدوه متوفرا فى نطاق وادى النيل ، فى المرتفعات والتلال التى تحف به • وكانت التلال من القاهرة حتى ادفو غنية بالحجر الجبرى ، وإن كانت جودته تختلف من مكان لآخر • وكانت أجود أنواعه متوفرة قرب القاهرة جنوبا (منطقة طرة) وفى بعض جبالناط طيبة • وإلى جنوب ادفو كانت الحجارة معظمها من النوع الصلب ، الذى استخدم منذ عهد الأسرة الثامنة عشرة فى تشييد العابد السامقة • وعند منطقة الشلال الأول بأسوان كانت توجد الترسيبات الجرانيتية الحمراء والسوداء •

وكانت هناك فى المناطق المجاورة للنيل بعض أنواع الحجارة الأخرى التى تصلح للبناء ، أهمها المرمر الذى كان محجره الرئيسى فى حتنوب فى مصر الوسطى بالقرب من العمارنة • ويليه فى الأهمية البازلت وأهم محاجره بالفيوم حيث كان يستخرج منذ الدولة القديمة • وبعد ذلك كان هناك الكوارتز الشديد الصلابة وكان يقطع من محاجر الجبل الأحمر شمال شرق القاهرة •

وقبل البناء كان المصريون قد بدؤوا فى قطع الحجارة ، منذ عهود طويلة ، على نطاق ضيق لصنع الأوانى والزهریات ، وهى أروع ما أنتجه الفن المصرى فى أواخر عصر ما قبل الأسرات وفى أوائله • وقد استخدمت الصخور بكل أنواعها • حيث كانت الصحراء الشرقية غنية بثروتها من الصخور البركانية الصلبة •

وقد استخدمت فى البناء ، بجانب الأنواع التى ذكرت من قبل ، أنواع أخرى من الأحجار الصلبة مثل البريشة breccia والديوريت diorite والدولوريت dolerite والدولوميت dolomite ، وعدد من الصخور السماقية (بوروفيرية porphyritic) ، والشست schist والسربنتين serpentine •

وكان بالصحراء الشرقية أيضا مجموعة من الحجارة شبه النفيسة تصلح لصناعة الحلى ، أهمها العقيق agate ، والجمشت amethyst والعقيق الأحمر Carnelion ، والفلسبار felspar (سليكات ألومينيوم)،

والجارنت garnet (نوع من العقيق الأحمر) ، واليشب jasper
(أحمر وأصفر وأخضر) ، والجزع Onyx (العقيق اليماني) ، والبلور
الصخري rock crystal ، والفيروز turquoise .

وكان بالصحراء الشرقية بعض أنواع من الحجارة النفيسة مثل
الزمرد emerald . والبريل beryl (حجر كريم أخضر اللون) .
ولكن مثل هذه الأحجار لم تستغل إلا في فترة متأخرة من العصر اليوناني
الروماني .

ومن الأحجار التي استخدموها ، رغم انخفاض مستواها بالنسبة
للحجارة التي استخدمت في تشييد المباني العظيمة ، نوعان من الحجارة
كان لهما أهمية كبيرة هما الحجر الصابوني (الاستيتيت steatite)
والصوان flint . والحجر الصابوني يتميز بالنعومة وسهولة التشكيل ،
لذلك استخدم في صناعة الأدوات الصغيرة بكثرة ، وبالأخص في صناعة
الجمارين . كذلك كان المصريون منذ فترة حضارة البداري قد تعلموا عمل
الخرز وصقله ولصقه ، واستخدموا في ذلك الحجر الصابوني ، وهو من
الحجارة المتوفرة في الصحراء الشرقية . أما الصوان فموجود في أماكن
متفرقة من وادي النيل أما على هيئة عروق صغيرة داخل الحجر الجيري ،
وأما على هيئة طبقة سطحية عليه عند زوال طبقات الحجر الجيري حوله
بفعل التمرية . ومنذ القدم استخدم الصوان في صناعة كثير من الأدوات
والأسلحة . وحتى بعد اكتشاف النحاس استمر استخدامه في عدة
أغراض . ويبدو أن الصوان اكتسب أهمية طاقسية بعد ذلك في العصور
التاريخية ، لأن السكاكين التي كانت تستخدم في نحر الأضحيات وسلخها
كانت عادة تصنع من الصوان . ومن الأمثلة الجديرة بالاعجاب ، بخصوص
الرقائق الحجرية ripple flaking التي وصلت فيها صناعة الشفرات
الصوانية إلى مستوى لا يجارى ، سكين أنهار بت pit rivers (شكل ٩) .

وكانت مصر فيها ما يكفيها من الحجارة ، فلم تكن هناك حاجة ملحة
إلى استيرادها . لكن كان لابد من إرسال حملات إلى النوبة للبحث عن
الديوريت والجمشت (حجر شبه كريم لونه أرجواني أو بنفسجي) .
كذلك أرسلت حملات البحث عن الفيروز في سيناء . ولكن هذه الحملات
لم تكن أكثر من امتداد للتنقيب عنها في الصحراء الشرقية . ولم يكن
يستورد بصفة مستمرة سوى اللازورد (lapis lazuli) ، وهو حجر
كريم يظن أنه كان يستورد من أفغانستان عبر شبكة الطرق التجارية
التي تربط بلاد الشرق الأدنى . وكان اللازورد يستخدم في صناعة
المجوهرات والتماثيل الصغيرة وفي التطعيم واستورد من أنواع الحجارة
العادية السبع (الأوبسيديون obsidian) منذ عصر قبل الأسرات لصنع

بعض الأدوات الصغيرة مثل رؤوس الأسهم والتماثيم وامتد استخدامه بعد ذلك ليشمل الجعارين والتماثيل الصغيرة . ويعتقد أن السبج كان يستورد من سواحل أثيوبيا وبلاد بونت .

اهتدى المصريون القدماء الى طرق تشكيل المعادن في وقت مبكر . وعند بداية عصر الأسرات كانت وسائل التعدين والصقل قد تطورت ، كما بدأ البحث عن المعادن خارج حدود مصر . وكان أهم المعادن الموجودة بمصر في ذلك الوقت هو الذهب . وكان يستخدم ، بالإضافة الى الأعمال الترفية في الفنون والصناعات ، كسلاح دبلوماسي فعال في عصر النوبة الحديثة . وكانت أهم مناجم الذهب بمصر في ذلك الوقت توجد بالصحراء الشرقية ، ويشهد على ذلك آثار مناجمه المنتشرة بين النيل والبحر الأحمر . ويبدو أن انتاجه في مصر لم يكن كافيا ، لذلك كان معظم الذهب يجلب من النوبة بعد ضمها للإمبراطورية المصرية بطرق التجارة العادية أو ينقله من المناجم مباشرة . وكانت كميات صغيرة أخرى ترد الى مصر من آسيا على صورة جزية (لوحة ٥) . وهناك صورة حائطية بمقبرة سبك حتب توضح كيفية ورود الذهب من هذه الأماكن .

ومن معروضات المتحف البريطاني : (١) النموذجان ٩٢١ ، ٩٢٢ ، وهما كسرتان توضحان بعض الرجال السمر يحملون سبائك ومشغولات ذهبية غير مصقولة - انظر اللوحة ٥ . (٢) النموذج ٣٧٩٩١ ، وهي كسرة تبين الآسيويين يحملون الجزية متمثلة في أدوات ذهبية مشغولة شغلا متقنا .

ولم تكن الفضة موجودة في مصر بطريقة يسهل معها استخراجها وصقلها ، لذلك كانت في العصور القديمة أكثر ندرة من الذهب . ولم يعثر في المقابر القديمة على مشغولات فضية في مستوى المشغولات الذهبية قبل عصر الدولة الحديثة . ويبدو أن معظم الفضة كانت ترد الى مصر من آسيا . والظاهر أن الالكتروم الذي استخدمه المصريون كان مزيجا طبيعيا من الذهب والفضة ، تتوقف درجة بياضه على النسبة بين المعدنين ، وكان مصدر الالكتروم هو مناجم الصحراء الشرقية .

وكان النحاس هو أكثر المعادن انتشارا في مصر . وكان في أول الأمر يسبك مع الزرنيخ ، ثم أصبح منذ عصر الدولة الوسطى يسبك مع القصدير . وكان المعتقد أن سينا هي مصدر النحاس ، ولكن الأدلة لم تتوفر على ذلك . ولكن هناك أدلة على أن النحاس كان يحصل عليه من الصحراء الشرقية ، كذلك كان ربما يستورد من قبرص . أما الزرنيخ

والقصدير فأكبر الظن أنهما كانا يستوردان من آسيا . لذلك فمن المرجح أن استخدام كل من النحاس الزرنيخي والبرونز (مزيج النحاس مع القصدير) جاء في مصر متأخرا عن باقي مناطق الشرق الأدنى في العصور القديمة .

وتنتشر خامات الحديد في أماكن كثيرة بالصحراء الشرقية . ولكن لم تتوفر الدلائل على استغلال هذه الخامات واستخراجها وصهرها قبل العصر المتأخر . أما استغلالها استغلالا اقتصاديا فقد تأخر إلى العصر الروماني .

ويمكن القول بصفة عامة أن المصريين على الرغم من تفوقهم في معالجة أسمى المواد ، مع توفر المهارات التقنية لديهم ، فقد كانوا متخلفين في الصناعات المعدنية بدرجة تبعث على الدهشة .

وثرأ مصر بالأحجار والثروة المعدنية ، كان يقابله فقر في الأخشاب . فلم يكن لديها من الأشجار الكبيرة ما يصلح لقطع ألواح خشبية جيدة ذات قياسات مناسبة . وكان القليل من الأشجار المحلية هي التي تصلح للنجارة وصناعة الأثاث والمراكب الصغيرة ، مثل السنط والجميز والدوم والأثل . أما النخيل فلم يكن يصلح لذلك ، وإنما كان يستخدم كاملا أو مشقوقا في عمل الأسقف . لذلك كانت تجارة الخشب معروفة بمصر منذ فجر التاريخ . فكانت الأخشاب الصالحة للنجارة وبناء هياكل السفن تستورد من المشرق ، وعلى وجه الخصوص من لبنان الذي اشتهر بإنتاج خشب الأرز المعروف .

وبالإضافة لكل ما ذكر كان وادي النيل يوفر مع ما حوله من الصحارى الكثير من الخامات الأخرى مثل خامات التكسية وصناعة الزجاج .

[انظر معروضات القاعة المصرية السادسة في المتحف البريطاني]

وكذلك الأصباغ .

[النموذج رقم ٥٥٤٧ بالمتحف البريطاني] ،

وصناعة العطور .

[موجود نماذج منها بالقاعة المصرية الرابعة بالمتحف البريطاني] ،

وأخيرا مواد التحنيط .

ومع ذلك كله فإن المجتمع المصرى المتحضر لم يكن يكفيه انتاجه ، لذلك لجأ الى استيراد كثير من السلع والخامات • لذلك تطورت فيه سبل النقل والمواصلات ، وعيدت الطرق التجارية التى كانت تصل الى مناطق بعيدة • وكان أهم الطرق التى عرفوها منذ القدم الطريق البحرى الى سوريا • وكانت عابرات البحار الكبيرة هى أسرع الوسائل وأسهلها لنقل البضائع ، اذ كان يسهل عليها الوصول الى أى مكان فى مصر خلال نهر النيل • وكان أهم الموانى التى تصدر منها البضائع الى مصر ميناء ببيلوس (جبيل الحالية على ساحل لبنان) ، وهذا هو السبب فى تسمية عابرات البحار الضخمة بالسفن البيلوسية •

وقد استوردت أيضا بعض السلع من آسيا الصغرى أهمها الخشب والنبيد وزيت الزيتون والمعادن ، خصوصا فى الأزمنة المتأخرة • وقد تطورت تجاه البحر المتوسط منذ عصر الدولة الحديثة ووصلت السفن المصرية الى قبرص وكريت والجزر اليونانية •

وكان السفر الى سيناء بحرا عبر برزخ السويس أهون وأكثر أمانا من السفر برا • فقد كانت القوافل المسافرة اليها برا تعاني من نقص المياه ومداومة بدو الصحراء لها • وكانت وسيلة السفر برا هى الحمير التى كانت الدابة الوحيدة للحمل والنقل حتى الأسرة الثامنة عشرة • وعموما افتتح الطريق البرى الى سيناء فى أوائل عصر الأسرات ، وكان ثمرة افتتاحه استخراج حجر الفيروز الثمين (لوحة ٦) •

من معروضات المتحف البريطانى :

[النموذج رقم ٦٩١ : كسرة من مشهد بسيناء يظهر فيها الملك سائفت أول ملوك الأسرة الثالثة ، وهو يطيح بأحد سكان الصحراء • وعلى اليمين الرموز الفرعونية لكلمة الفيروز]

وكانت بلاد بونت مصدرا فكثير من السلع الدخيلة فى مصر • وبونت بلد يصعب تعريفه بدقة جغرافيا ، ويظن أنها واقعة على الساحل الصومالى • وأول اشارة وردت عن بعثة أرسلت اليها يرجع تاريخها الى الأسرة الخامسة • وقد تكرر ارسال البعثات اليها حتى زمن رمسيس الثالث ، وان كان مدى اتساع تجارة بونت غير معروف • وقد كان المصريون القدماء يقدرون هذه البلاد كثيرا ويسمونها « أرض الاله » ، ويعتبرونها بلاد الأحلام المحتوية على السلع الجميلة الغريبة كالنمور والذهب وخشب الصندل والأبنوس والزراف والقردة والعاج وجلد الفهود • وكانت تجارتها تحمل على سفن عابرة للبحار تقوم من موانئ البحر الأحمر ، حيث يبدأ الخط التجارى من وادى النيل عبر وادى الحمامات ،

غادر الوادى فى الجهة المقابلة لقفط فتصل الى البحر الأحمر عند القصير القديمة •

وكانت التجارة مع النوبة والسودان ، برية فى معظم الأحوال • وقد خضعت النوبة للسيطرة المصرية المباشرة لفترات طويلة ، لذلك اهتم المصريون باستغلالها • وابتداء من عصر الدولة الوسطى أصبح الذهب هو السلعة الرئيسية المطلوبة من النوبة ، لكنه لم يكن السلعة الوحيدة حيث كان يجلب منها خامات أخرى منها الدبورت والجمشت • كذلك كانت النوبة هى المعبر الذى تمر منه منتجات أفريقيا الاستوائية الى مصر ، فيما عدا بلاد بونت •

[من معروضات المتحف البريطانى على الخائط الجنوبي للقاعة المصرية الثالثة : لوحة منسوخة عن منظر بمعبد رمسيس الثانى ببيت الوالى بالنوبة ، تبين بوضوح ما اعتاد المصريون القدماء استيراده من أفريقيا] •

ومن قائمة حاملى الجزية نجد الأصناف الآتية : جلود الفهود وذبول الزراف والقرود والفهود والماشية والظباء والغزلان والأسود والأبنوس والعاج وريش النعام وبيضه والمراوح والأقواس والدروع الجلدية المدبوغة والنهب •

وكان خط سير تجارة أفريقيا الرسمى يمر بأسوان حيث كانت هناك رقابة رسمية صارمة على الواردات • ولكن كان هناك أيضا طريق الواحات ، وكان طريقا خطرا غير آمن يمتد من الواحات الخارجة حتى دارفور فى السودان • وكان هذا الطريق يستخدم فى تهريب السلع غير المشروعة ، أو على الأقل للتهرب من دفع الضريبة • وكانت الحمير هى الدواب الوحيدة المتوفرة للحمل والنقل كما ذكرنا • وقد وجدت صورة واحدة فقط لجمال مرسومة على جرة من عصر ما قبل الأسرات بأبى صير الملق • وبعد ذلك لم يظهر الجمل الا فى العصر الرومانى •

[من معروضات المتحف البريطانى فى القاعة المصرية الرابعة النموذج رقم ٢٦٦٦٤ : وهو دمية تمثل جملا ، وهى من العصر الرومانى] •

الفصل الثانى

ملخص تاريخ مصر القديمة

تمهيد :

تبدأ الحقبة التاريخية الحقبة فى التاريخ المصرى باختراع الكتابة ، ويطلق على الفترة التاريخية فى مصر القديمة الحقبة الأسرية أو عصور الأسرات ، وهى تستغرق الفترة الزمنية الواقعة بين سنتى ٣١٠٠ و ٣٣٢ قبل الميلاد على وجه التقريب . والسبب فى هذه التسمية التقسيم الذى أدرج تحته ملوك مصر فى احدى وثلاثين أسرة ، حسب تصنيف الكاهن المؤرخ مانيتون الذى عاش فى العصر البطلمى معاصرا لأول ملكين من ملوكها .

والفترة الواقعة بين سنتى ٣١٠٠ و ٢٦٨٦ قبل الميلاد تسمى العصر العتيق أو العصر الثينى Thinite period ، والواقعة بين سنتى ٢٦٨٦ و ٢١٨١ قبل الميلاد تسمى الدولة القديمة وتشمل عصر الأسرات من الثالثة الى السادسة ، وبانتهاء الدولة القديمة يحل العصر الوسيط الأول (٢١٨١ - ٢٠٥٠ ق م) . ويسميه بعض المؤرخين عصر الاضمحلال الأول) . وتشمل هذه الفترة الأسرات من السابعة الى العاشرة . وبعد ذلك يحل عصر الدولة الوسيطى الذى يشمل الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة (٢٠٥٠ - ١٧٥٠ ق م) ، يليه العصر الوسيط الثانى (١٧٥٠ - ١٥٦٧ ق م) . (عصر الاضمحلال الثانى) ويشمل الأسرات من الثالثة عشرة حتى السابعة عشرة التى تدخل فيها فترة حكم الهكسوس . ويستغرق عصر الدولة الحديثة الفترة من سنة ١٥٦٧ ق م . الى سنة ١٠٨٥ ق م وتشمل الأسرات من الثامنة عشرة حتى العشرين . ويسمى العصر الذى يشمل الأسرات من الحادية والعشرين الى الرابعة والعشرين بالدولة الحديثة المتأخرة (١٠٨٥ - ٧١٥ ق م) .

أما الفترة من الأسرة الثالثة والعشرين (متداخلة مع السابقة) وحتى بداية العصر البطلمى فقد اصطلح على تسميتها بالعصر المتأخر ،

وتدخل فيها الأسرة السادسة والعشرون أى العصر الصاوى • بعد ذلا ينتهى عصر الأسرات ببداية العصر البطلمى (٣٣٢ - ٣٠ ق م) • حيث يكون حكام مصر من اليونانيين • ومنذ سنة ٣٠ قبل الميلاد تصبح مصر ولاية رومانية • وقد سبق الحقبة الأسرية عصور أخرى اصطلح على تسميتها عصر ما قبل الأسرات ، ظهرت فيها الأطوار البدائية للثقافة والحضارة المصرية أخذت تتطور بالتدرج •

وعموما فقد استخدم فى وصف العصور القديمة التعبيرات التى اصطلح عليها علماء الغرب وهى : عصر ما قبل التاريخ prehistory ثم العصر الحجري القديم paleolithic ، والعصر الحجري الوسيط mesolithic وأخيرا العصر الحجري الحديث meolithic .

عصر ما قبل التاريخ

عاش الانسان المصرى فى وادى النيل منذ أزمنة موعلة فى القدم • وتدل آثاره على أنه عاش فى التلال الصحراوية والمرتفعات الواقعة على حدود النيل فى مصر العليا منذ العصر الحجري القديم • فقد عثر فى هذه الأماكن على مكاشط وأدوات بدائية صغيرة من صنع انسان هذه الفترة • وكان شمال أفريقيا مأهولا بالسكان فى العصر الحجري القديم ، وهذا الانسان لم يكن يعرف الاستقرار فكان يتجول فى المنطقة بأسرها وهو يحيا حياة البداوة والقتص • ولم يختلف الانسان المصرى ، لا فى حياته ولا فى آثاره ، عن نظيره فى الأماكن الأخرى بأفريقيا •

فى القاعة المصرية السادسة بالمتحف البريطانى بعض المكاشط والأدوات من العصر الحجري القديم •

وفى أواخر العصر الحجري القديم حدث تحول ملحوظ فى مناخ المنطقة ، تحولت فيها المراعى التى كان يرتادها انسان العصر الحجري الى صحارى • ومن ثم هجر الانسان مراكز الرعى والقتص ، وهبط ليسنقر بجوار النيل • وقد وجدت آثار تدل على حياة شبه مستقرة على شكل أكوام من مخلفات حياة هذا الانسان اليومية بجوار البحيرات الجافة والمستنقعات • ومنذ ذلك الوقت أخذت صناعة الأدوات الطرانية فى التطور ، وبدأ ظهور أدوات منها أصغر حجما ، وأكثر تخصصا واتقانا ، منها رهوس السهام ونوع من الشفرات المسننة التى قيل انها استخدمت كمناجل •

والمناجل يدل وجودها على وجود محاصيل الحبوب ، ولكن لا يدل اعتمها زراعة منتظمة • فكل الدلائل تشير الى أن زراعة الحبوب

كحرفة بدأت في العصر الحجري الحديث • وقد عثر على مواقع انسان العصر الحجري الحديث في مصر عند الحد الغربى للدلتا ، وفي الفيوم ومصر الوسطى • وكان من الواضح أنهم قد ألفوا حياة الزراعة المستقرة ، وعرفوا زراعة الكتان والحبوب ، وصناعة المنسوجات الكتانية والسلاسل، والأواني الفخارية البدائية ومجموعة متنوعة من الأدوات الظرائية (شكل ٧) •

المتحف البريطانى به مجموعة أدوات صوانية جمعت من موقع أثري بالفيوم ، تعتبر أهم آثار العصر الحجري الحديث في مصر منها : النموذج رقم ٥٨٧٠١ - انظر شكل ٧ أيضا - وهو منجل خشبي ذو شفرات ظرائية مازالت ثابتة في أماكنها •

والنموذج رقم ٥٨٦٩٦ : وهي سلة مصنوعة من الألياف ذات النسيج الدقيق •

حضارات عصر ما قبل التاريخ

كانت معلوماتنا قليلة عن سكان مصر في العصور السحيقة حتى أواخر القرن التاسع عشر ، حتى أجريت في جبانات ما قبل الأسرات في مصر العليا بعض الاستكشافات الأثرية • فحول ذلك الوقت قام بترى وغيره من المستكشفين بالتنقيب في منطقة نقادة التي أثرت معلوماتنا عن هذه الفترة • لذلك أطلق على نتائج التنقيب اسم هذه المنطقة ، حيث وجدت حضارتان سميت المبكرة منهما باسم نقادة الأولى ، والمتأخرة منهما باسم نقادة الثانية • وبعدها جرى العرف على تسمية مثل هذه الحضارات بأسماء مواقع التنقيب الأولى عنها ، فهناك حضارات العمرة والجرزة وسيمانيا بالصعيد ، ولكن كل هذه الحضارات لا تعدو أن تكون مجرد مراحل من حضارتى نقادة الأولى ونقادة الثانية • أما حضارة العمرة فهي نفسها حضارة نقادة الأولى •

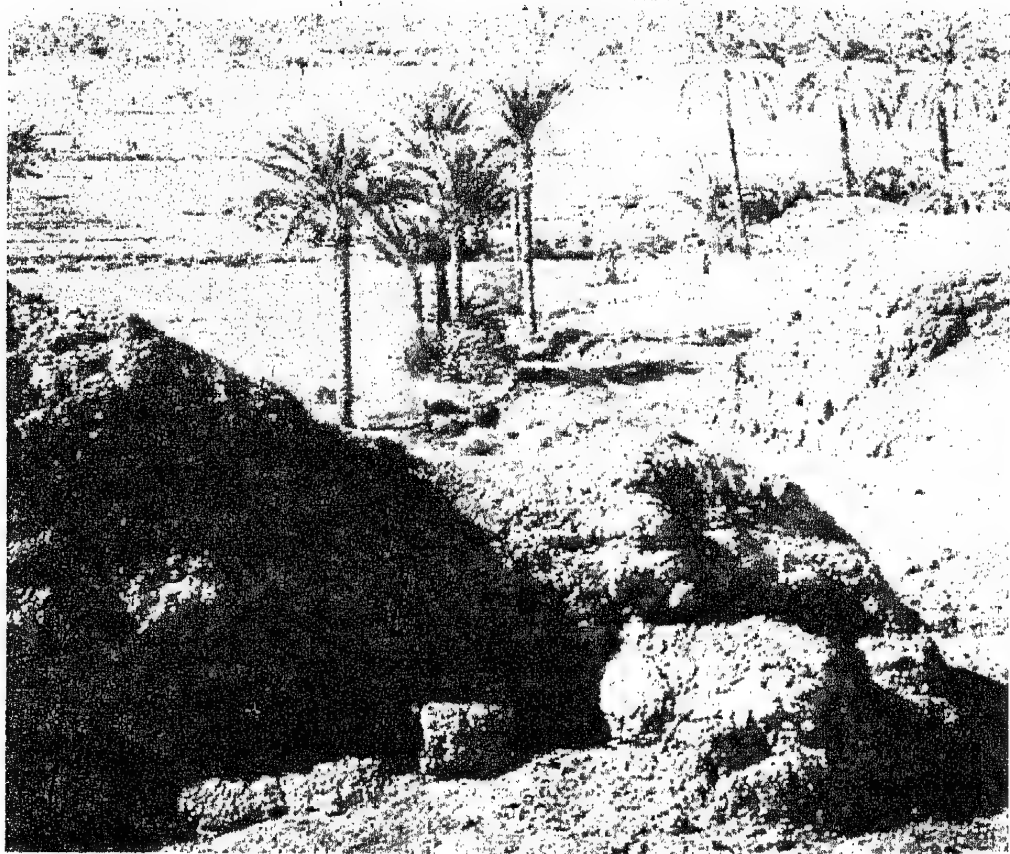
وأما حضارة الجرزة فهي امتداد لحضارة نقادة الثانية • ووقعت حضارة سيमानيا بأكملها داخل الفترة المبكرة للأسرة الأولى • وكانت أول حضارة كشف عنها في مصر من حضارات ما قبل الحقبة الأسرية هي حضارة البدارى التي كشف عنها في هذه القرية في عشرينيات القرن العشرين • وكان رأى مكتشف هذا الموقع - جاي برنتون Guy Brunton - أن حضارة البدارى سبقتها حضارة تاسا (نسبة الى دير تاسا) ولكن نتائج التنقيب ترجح أن حضارة تاسا ما هي الا طور من

أطوار حضارة البدارى • وقد عثر فى مقابر عصر البدارى على أدوات نحاسية تعتبر أقدم أدوات نحاسية عثر عليها فى مصر •

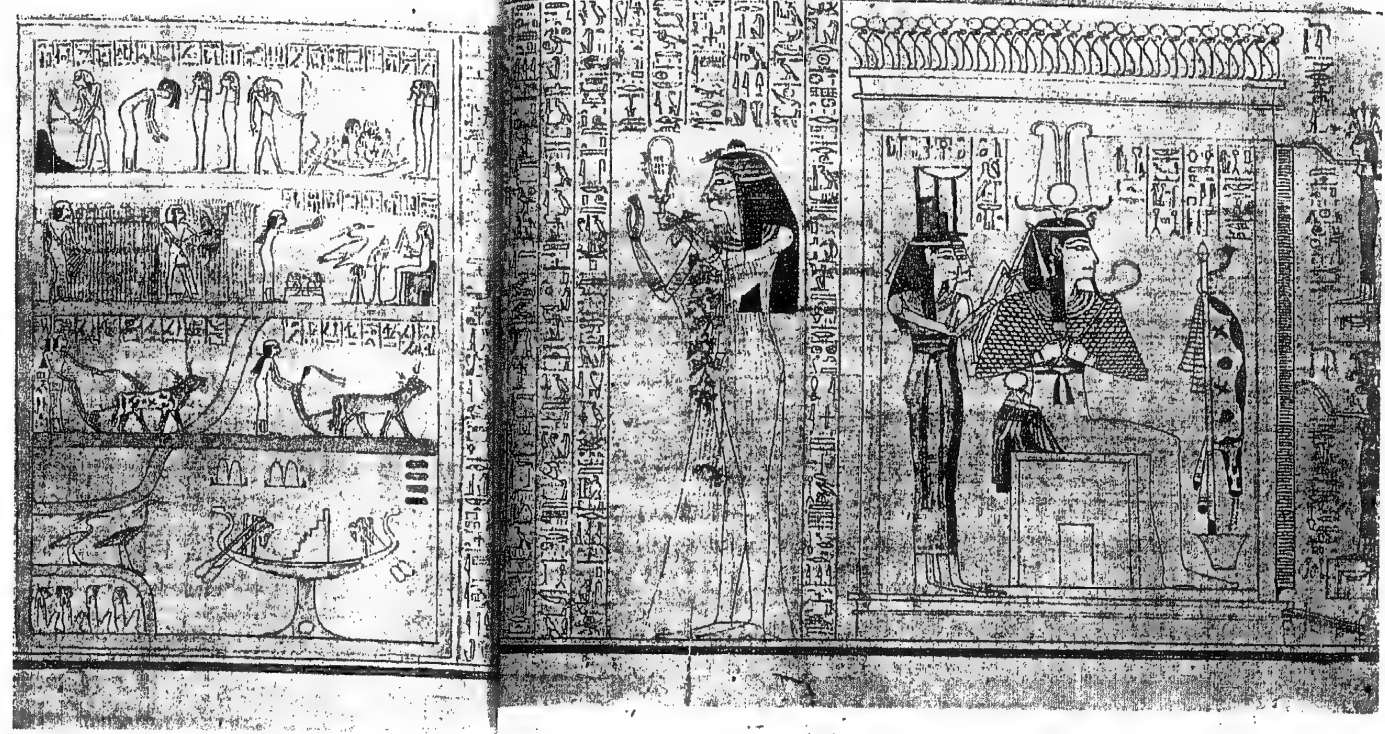
بعض الخزف والخواتم الصغيرة من هذه الفترة معروض فى القاعة المصرية السادسة بالمتحف البريطانى •

وفى تلك الفترة كان استخدام النحاس مازال فى مراحله المبكرة ولم يكن صهر النحاس وصقله بصورة مناسبة قد عرف بعد • ولكن فخار عصر البدارى الذى كان ذا مستوى رفيع للغاية ، وذا أشكال متنوعة أفواها العليا مكسوة بطبقة سوداء أصبح شائعا جدا فى الفترات التالية • وكان الكثير من هذا الفخار رقيقا جدا ، ومزخرفا بخطوط رقيقة ممشطة • وعرفت حضارة البدارى خامات أخرى منها الصوان والعاج والعظم والحجارة • ويبدو أنهم ابتكروا طريقة بدائية لصقل الخزف من الاستيتيت steatite • ولأول مرة فى التاريخ نجس حضارة تشكيل تماثيل بشرية (شكل ٨) • (راجع كذلك النموذج ٥٩٦٧٩ فى المتحف البريطانى) • وعثر فى مدافن البدارى كذلك على لوحات اردوازية كانت تستخدم فى طحن مادة ذاكنة استخدموها فى تكحيل العيون • ويبدو كذلك أن الأوانى الحجرية بدأ تصنيعها لأول مرة فى عصر البدارى ، الذى يعتبر بحق أحد العصور التى تحققت فيها انجازات فنية كثيرة •

تتميز فترة نقادة الأولى ، التى تلت عصر البدارى ، بأساليب متميزة فى تشكيل الفخاريات • فقد ظهرت أوان فخارية حمراء ذات لمعة • وهى أوان مجلوة جيدا باستخدام لمعة سوداء لذلك الغرض ، حوافها سوداء ، أو مطعمة بزخارف بيضاء اللون • وهذه الزخارف كانت على شكل أغصان غضة مجدولة فى بعض الأحيان ، وعلى شكل مشاهد بسيطة تصور حيوانات أو تصور عملية صيدها • ولم تشتهر هذه الفترة بالأوانى الحجرية ، وما عثر عليه منها كان مصنوعا من البازلت ومزينًا بعروتين عند الحافة ، وذا قواعد (قعر) قمعية ضيقة • ووجدت فى عنتايب تلك الفترة لوحات اردوازية بسيطة الشكل ، ورعوس مقامع مستديرة الحافة من الجرانيت ، وأدوات أخرى من الحجارة الصلبة منها كثير من رعوس الحراب الصوانية المصقولة التى يرجح أنها استخدمت فى أغراض طقسية • الا أن هذه الوفرة فى رعوس الحراب قد تدل على أنها كانت تستخدم فى الصيد وربما فى الحرب أيضا • من ذلك يتضح أن الصوان فى هذه الفترة ظل الخامة المستخدمة فى صنع الأدوات والأسلحة •



١ - منظر لسقارة والصحراء الغربية من مدينة منف القديمة ..



٢ - مناظر زراعية من كتاب الموتى الخاص بالكامنة إنهاء.



٤ - منظر لصيد الطيور من إحدى مقابر طيبة.



٣ - صورة ملونة من إحدى مقابر طيبة تبين مراجعة أحد أحجار الحدود الزراعية.



٥ - جزية من النوبة (خواتم ذهبية، وأبنوس، وجلود فهود، وقراء).



٦ - رأس تمثال من الجرانيت لأحد الموظفين.

والجنث التي وجدت في مقابر جبانات الفترة المبكرة من الحقبة قبل الأسرية - في مصر العليا - تدل على أن العنصر المصري في ذلك الوقت كان رشيقي البنيان ، ذا وجه رقيق مستطيل . وكان الرجال يظهرين في التماثيل الصلصالية والعاجية التي وجدت في مقابرهم وهم ملتحمين ، إلا أن هذه اللحي يبدو أنها كانت لحى مستعارة . وكذلك كانوا يغطون عوراتهم مما يوحي بوجود رابطة عرقية بينهم وبين الليبيين .

وحضارة نقادة الثانية أكثر تقدما من نقادة الأولى . وقد عثر على آثارها في مواقع كثيرة على أرض مصر ، بعضها في أماكن تواجدت فيها حضارة نقادة الأولى قبل ذلك ، مما يدل على التطور والتواصل بين الحضارات القديمة . وقد ظهر تقدم هذه الحضارة على سابقتها في أشياء كثيرة منها الأدوات الصوانية الدقيقة ، والأدوات النحاسية ، والخزف المصنوع من الأحجار الصلبة ، ثم في لوحات القبور لهذا العصر . كذلك أدخلوا تحسينات كثيرة على تصميمات المقابر ، فلم تصبح مجرد حفرة بسيطة كما كان الحال في مقابر نقادة الأولى . وبالإضافة إلى ذلك فرشوا مقابرهم بالحصر وغطوها بالخشب لوقاية المدافن . وقد عثر في مقابرهم على لوحات اردوازية ذات أشكال حيوانية مطعمة بعيون من خرز قوقى مستدير ، ومعها أوان فخارية ذات لون برتقالى مزخرفة باللون الأرجوانى . ويتميز هذا العصر بالتوسع فى صنع الزهريات من الحجارة الصلبة بشكل لافت . وظهر فى هذا العصر رموس المقامع الكمثرية الشكل ، كتطور من الشكل المستدير الذى ساد الفترة السابقة . وقد استخدم هؤلاء القوم بعض الخامات غير المحلية مثل اللازورد ، مما يدل على وجود صلات تجارية بشكل أو بآخر مع آسيا فى هذه الحقبة السحيقة .

وأدى التطور المستمر فى هذه الحقبة إلى مزيد من التقدم فى المراحل المتأخرة من عصر نقادة الثانية . فظهرت المقابر الطوبية المخططة ، بالإضافة إلى تحسينات كثيرة فى صناعة العدد والأدوات (شكل ٩) .

من معروضات المتحف البريطانى النموذج رقم ٦٨٥١٢ : وهو سكين صوانية ذات مقبض عاجى وجدت عند نهر بت ، محفور عليها أشكال لبعض الحيوانات بطريقة النقش البارز المنخفض (شكل ٩) .

وليس لدينا أية معلومات موثوق بها عن التنظيم السياسى فى مصر بشرطيهما ، الحقبة قبل الأسرية . ويمكن بصفة عامة التوصل إلى أنه كان هناك اتحادان كوفندريان مفكرتان : أحدهما بمصر السفلى والآخر بمصر العليا ، كل منهما يضم عدة تجمعات تطورت فيما بعد لتكون أقاليم

مصر المتحدة • ويبدو أن القوى السياسية تركزت في مدينتي الأولى
نقادة (نوبت Nubt) في الجنوب والهيها ست Seth ، والثانية
بحدت Bchdet في الشمال والهيها حورس (الاله الصقر) •

وفي المرحلة المتأخرة من حضارة نقادة الثانية ، أي في أواخر الحقبة
قبل الأسرية ، تحدد شكل الاتحادين بصورة أوضح • فأصبح لكل اتحاد
قائده الذي يلبس تاجه الخاص • ولعبت التيجان بعد ذلك دورا مهما
كرمز للسلطة الملكية في مصر في العصور التاريخية • وكان تاج مصر
السفلى هو التاج الأحمر (٤/) ، وتاج مصر العليا هو التاج الأبيض
(١/) • وظهرت عاصمتان جديدتان هما مدينتا بوتو Buto
في الدلتا ، وهيراكونبوليس في مصر العليا • وكانت هذه الفترة فيما يبدو
عامرة بالكفاح ، الذي سجل بعضه على لوحات اردوازية جيدة الحفر ،
مازالت موجودة حتى الآن (شكل ١٠) •

من معروضات المتحف البريطاني بالقاعة المصرية السادسة :

١ - النموذج رقم ٢٠٧٩٠ (شكل ١٠) لوحة اردوازية تسمى
« الصيادون » يظهر بها مشهد صيد أسدين وبعض الوحوش الأخرى -
قد تكون اللوحة رمزا للصراع القومي •

٢ - النموذج رقم ٢٠٧٩١ لوحة اردوازية تسمى « الميسرة »
وعلى أحد جانبيها صورة أسد ، ربما كان يرمز لأحد الملوك •

وعموما أمكن تحقيق الوحدة عندما تمكنت قوى الجنوب من غزو
الشمال ، فتوحد القطران على يدي ملك عرفه التاريخ باسم الملك مينا •
والغريب أن مينا لم يرد اسمه على أي أثر من ذلك العصر • وهناك لوحة
اردوازية ضخمة بمتحف القاهرة يظهر فيها ملك اسمه نعرمر وهو
يلبس على رأسه تاجي الوجهين الأحمر والأبيض معا • وهناك شبه اجماع
على اعتبار الملك نعرمر هو نفسه الملك مينا موحد القطرين • ومنذ توحيدهم
القطرين تبدأ الفترة التاريخية في مصر ، وبالتالي الحقبة الأسرية •

الفترة المبكرة من عصر الأسرات (٣١٠٠ - ٢٦٨٦ ق م تقريباً)

أو الأسرتان الأوليان

بعد توحيد القطرين اتخذت اجراءات ادارية كثيرة لاعادة تنظيم البلاد ، فأنشئت عاصمة ادارية جديدة بلصر الموحدة ، اختيرت لها مدينة منف عند ملتقى القطرين . وينسب تأسيس هذه العاصمة الى الملك الأسطوري مينا .

ولم يصلنا سوى النزر اليسير عن الأسرتين الأوليين بعد الوحدة . فهناك نقوش على صورة حوليات بعضها فى المتحف المصرى (حوليات القاهرة) وبعضها منقوش على حجر بالرمو ، وبعضها فى جامعة لندن . وتحتوى هذه الحوليات على بيانات مقتضبة ، لكنها قد تفيدنا أحيانا فى تحديد بعض السنوات التى يمكن ربطها بأحداث معينة . ومعظم الأحداث المسجلة فى الحوليات ذات طبيعة دينية تركز على اقامة تماثيل الآلهة . لكن بعض الأحداث المسجلة فيها ذات طبيعة اعلامية أفضل ، مثل الحدث الذى سجل عن الملك جر Djer ثالث ملوك الأسرة الثانية ، اذ يصف الملك بأنه « قاهر سيناء » . وقد أفادنا هذا الوصف فى التكهن بأن الحملات التأديبية خارج حدود الوادى قد بدأت فى وقت مبكر من اتمام الوحدة . وهناك معلومات اضافية ، ولو أنها قليلة ، يمكننا أن نحصل عليها من النصوص المسجلة على البطاقات الخشبية والعاجية التى عثر عليها فى مقابر هذه الفترة (شكل ١١) .

فى مجموعة المتحف البريطانى النموذج رقم ٥٥٨٦ (انظر شكل ١١) : بطاقة عاجية من أبيدوس تبين الملك Den خامس ملوك الأسرة الأولى وهو يقرع رأس عدو ملتح ، والعدو راكم امامه ، والنص المرافق للمشهد يقول : « المرة الأولى التى يسحق فيها الشرق » . ويعتقد أن المشهد من حملة حربية جردت الى سيناء .

والنموذج رقم ٣٢٦٥٠ : بطاقة من مجموعة بطاقات عليها شعائر ذات طبيعة دينية .

وهذه الآثار مهما كانت ضالة شأنها ، فانها تدل على مدى التقدم الحضارى الذى تحقق فى هذه المرحلة . وقد اكتشفت جبانتان على جانب كبير من الأهمية تعودان الى هذه الفترة ، احدهما فى أبيدوس والاخرى فى سقارة . وقد ثار جدل حول أى منهما يحتوى على المقابر الملكية ، الا أن معظم الأدلة المتوفرة تجعل فى حكم المؤكد أن جبانة أبيدوس هى التى تحتوى على المقابر الملكية ، بينما جبانة سقارة تحتوى على مقابر كبار الموظفين . وقد احتوت الجبانتان على كثير من الأدوات الصغيرة

التي تظهر تقسدا كبيرا في المهارات التقنية والفنية في أوائل الفترة التاريخية . فالأول مرة في مصر تدخل الحجارة ضمن العناصر المعمارية للقبائر ، وتستخدم أسقف خشبية ذات أبعاد تدل على أن الخشب الذي استخدم في عملها لابد أن يكون قد استورد - ربما من الغابات الساحلية بغرب آسيا . كذلك وجدت أدوات صنعت من خامات غير محلية كاللازورد والأينوس (٩) مما يؤيد الدلائل على وجود روابط تجارية بين مصر من جهة وآسيا وأفريقيا الاستوائية من جهة أخرى في ذلك الوقت المبكر .

ومما يؤسف له أن الدلائل المادية لا تشير إلى حقيقة الأوضاع السياسية في البلاد . والأرجح أن توحيد القطرين كان حلا فرضه الغزاة المنتصرون من الجنوب . لذلك فلا غرابة في حدوث محاولات لضم عرى الاتحاد كلما ضعفت قبضة الحكومة المركزية ، وهو أمر ظل موجودا باستمرار في مصر القديمة ، وساعد عليه اتساع أرجاء المملكة التي يبلغ طولها سبعمائة ميل لا يربطها سوى نهر النيل كوسيلة رئيسية للمواصلات . ومن الواضح أنه ظهرت محاولات للتحلل من الاتحاد في أواخر الأسرة الأولى .

وفي ظل الاضطراب الذي حدث نتيجة محاولة حل الاتحاد ظهرت الأسرة الثانية التي كان أول ملوكها إما الملك زع نب Raneb أو حوتب سيخموى Hotep sekhemwy الذي معناه «القوتان متصاحتان» . وإلى أيهما ، على أية حال ، يعزى القضاء على الانفصال واستعادة السلطة الملكية المطلقة . وعموما كان تكريس الوحدة والمحافظة عليها في هذه الفترة هو الهدف السياسي الأول . وتتضح لنا أهمية هذا الموضوع بالنسبة لملوك الأسرة الأولى من نص مسجل على حجر بالرموز كان يتكرر مع بداية كل حكم ، ويقول هذا النص : « اتحاد مصر العليا والسفلى » . الاحاطة بالسور » ، والسور المشار إليه هو سور مدينة منف الأبيض الشهير . والعبارة في مجملها تشير إلى الاحتفال بعيد التتويج .

من معروضات المتحف البريطاني :

١ - النموذج رقم ٣٧٩٩٦ الموجود برواق التماثيل المصرية هو تمثال صغير من العاج لأحد الملوك ، والتمثال من مكتشفات بترى في أيبديوس ، وهو لأحد ملوك الأسرة الأولى أو الثانية إلا أنه خال من أي نقش يحدد هويته (شكل ٥٤) .

٢ - النموذج رقم ٣٥٥٩٧ وهو أضخم اثر بالمتحف البريطاني لهذه الفترة ، وهو من مخلفات الأسرة الثانية ، والنموذج لنصب تذكاري من الحجر الجرانيتي منقوش عليه اسم برأيب سن Perebsen سادس ملوك الأسرة الثانية ، والاسم مسجل داخل إطار مستطيل يعرف بالسرخ ، والجزء الأسفل منه يمثل واجهة أحد القصور ،

ويعلو السرخ شكل يمثل حيوان ست Set-animal بدلا من
صقر حورس الذي كان يضعه كل ملوك الأسرة الأولى في هذا
الموضع +

ويبدو أن الملك برأيي سن قام بإجراء تغييرات سياسية استتبعته
نقل الولاء من الاله حورس - الاله التقليدي لأسلافه وملك مصر الموحدة -
الى منافسه الاله ست . فلما ارتقى الملك خع سخم Khasekhem
ومعناه « القوة قد ظهرت » أعاد وضع صقر حورس فوق اسمه ، لكن الذي
يبدو هو أنه لم يفلح في ذلك تماما فتوصل الى أمر وسط بعمل صيغة
توفيقية تقضى على النزاع العقائدي . فنرى أنه غير اسمه فأصبح خع
سخموى ومعناه « القوتان قد ظهرتا » ، وسجل هذا الاسم تحت صقر
حورس وحيوان ست أيضا . كذلك اتخذ لقباً وأضافه الى اسمه . وهو
« الالهان راضيان عنه » ، وفي ذلك اشارة واضحة الى الالهين المتنافسين .
وللأسف ، فان السبب الحقيقي لهذه الحركات الداخلية مازال غامضا .
ولكن الذي لا شك فيه أن مثل هذه الاضطرابات هي التي أدت الى التغيرات
التي على أساسها قامت الأسرة الثالثة .

الدولة القديمة (٢٦٨٦ - ١٢٨١ ق م تقريباً)

لقد تحقق في الفترة المبكرة من الحقبة الأسرية ، رغم ندرة آثارها
المادية ، الكثير من الانجازات الانشائية التي أرسيت دعائم الحضارة
المصرية على أسس راسخة . وقرب أواخر عهد الأسرة الثانية بدأت
الأساليب الفنية فى التبلور ، وتطورت الكتابة الهيروغليفية بشكل
ملحوظ واكتسبت المرونة اللازمة لتصبح من أهم وسائل الاعلام . وفي
نفس الوقت تطورت وارتقت المهارات التقنية الصناعية والمهنية ، وبذلك
صار الجو مهيأ للانطلاق نحو آفاق جديدة من الأنشطة الحضارية الراقية
المعقدة ، تختلف كثيراً عن الحضارات البسيطة الفجة التي تميزت بها
العصور المبكرة .

وكان من حظ الملك زوسر أن يكون عهده أول علامات هذا التحول ،
الذى بدأ على يدي وزيره القديم ايمحتب عصر جديد على مصر . وايمحتب
هو المهندس الملكى الذى ارتفع ذكره فى العصور التالية لدرجة أن
اليونانيين القدماء أطلقوه بالآلهة وجعلوه يضاهي أسكليبيوس Asklepios
اله الطب الاغريقى . وأهم آثار زوسر التي شيدتها له ايمحتب هو هرم
سقارة المدرج ، أبرز سمات عصره . ويتميز هذا الهرم بسوره العظيم

الذى يضم عددا من المباني الأخرى المرتبطة بالاحتفالات الطقسية التى كان الملك يقوم بها . والهرم كله مبنى بالحجر الجيرى الذى كسى بالحجر الجيرى الناعم الأبيض المقطوع من محاجر طرة . وقد سبق أن استخدمت الحجارة فى بناء بعض المعالم المعمارية للمقابر . ولكن هرم سقارة يتميز على كل ما سبقه فى أنه بنى بكاملة بالحجارة . كذلك ظهرت لأول مرة فى هذا الهرم المقدرة والمهارة فى استخدام الخامات فى إقامة هذا الصرح . والفكرة الهندسية الكامنة وراء انشاء هذا الأثر يمكن فهمها بسهولة . فقد كان الهدف من بناء هذا الصرح هو إقامة أثر خالد يدله على المدى الذى وصلت إليه حضارة مصر فى عهد الملك زوسر . وقد آمن القدماء بذلك ، والدليل على ذلك تلك النقوش التى خلفها بعض الزائرين على بعض مبانيه ، كذلك لقى هذا الأثر اهتماما كبيرا فى العصر الصاوى . وفوق ذلك كله نجد أن قائمة تورين للملوك ، وهى قائمة سجلت فى زمن الأسرة التاسعة عشرة ، تولى فترة حكم زوسر اهتماما كبيرا لدرجة أنها سجلت هذه الفترة بالمداد الأحمر على غير العادة . ولسنا نعرف على وجه اليقين إن كان زوسر هو أول ملوك الأسرة الثالثة أو ثانيها . وهناك من يقول بأن مؤسس الأسرة الثالثة هو الملك سانشت (شكل ٦) ، أحد الملوك المجهولين الذين لم يخلفوا آثارا كثيرة . وعلى العموم فقد ثبت أن هذين الملكين أرسلتا حملات استكشافية الى سيناء للبحث عن الفيروز وربما النحاس أيضا ، كان من عملها فى نفس الوقت تأديب البدو هناك . وكلا الملكين له آثار تشهد على ذلك هناك . كذلك فمن المحتمل أن تكون حدود مصر الجنوبية عند الشلال الأول قد تم تثبيتها فى عهد الملك زوسر .

من معروضات المتحف البريطانى النموذج رقم ٦٩١ (شكل ٦)

وهو كسرة من نقش بارز يمثل الملك سانشت .

وتدل آثار الأسرة الرابعة ووثائقها المكتوبة على تزايد القوة المركزية للدولة أثناء حكم هذه الأسرة . وقد أظهرت الاكتشافات الأثرية أن مصر فى هذه الفترة قد وصلت الى مستوى عال من التنظيم المركزى فى أوائل عهد الأسرة الرابعة ، خضعت فيها كل شئون الحياة والادارة لسيطرة الفرعون المطلقة . وظهر الدليل على ذلك فى هرم سنفرى أول ملوك هذه الأسرة الذى بناه لنفسه فى دهشور . ولكن محصلة قوة الفرعون وتقدم الفنون فى عصر هذه الأسرة يظهر بجلاء فى هرم خوفو - ثانى ملوك هذه الأسرة . وهذا البناء - وهو قمة التقدم فى بناء الأهرام فى مصر - يسيطر على هضبة صحراء الجيزة شمال منف تقريبا ، على بر النيل الغربى .

وعظمة بناء هذا الهرم وموقعه قد خلدته باعتباره واحدا من أروع ما شيده الإنسان من مبانٍ . ومن دلائل عظمة هذا البناء أن الكثيرين ممن شاهدوه لم يفتنوا إلى أن مساحة هذا الهرم الأرضية لا تزيد الا قليلا عن هرم والده الملك سنفرى بدهشور . وقد أحيط هرم الملك خوفو بمقابر مصطبية لأفراد الأسرة المالكة وكبار النبلاء فى البلاط الملكى ولحكام الأقاليم . ويستخلص من النقوش التى على جدران هذه المقابر (المصاطب) أن الملك كان مركز الحياة بأسرها ، فهو الاله الطيب ، وهو المتفضل بجلالته ، وهو المستحق لكل آيات التبجيل والتوقير ، وهو الجدير بأن يخضع له الجميع وبأن تتوجه القرابين اليه . وتدل الألقاب التى حملها بعض هؤلاء النبلاء على طبيعة هذا التنظيم الدقيق للإدارة . فعلى سبيل المثال يوجد أثر لأحد أبناء سنفرى ويسمى خع نفر يتمثل فى باب وهمى

معروض فى قاعة التماثيل المصرية بالمتحف البريطانى - نموذج

رقم ١٣٢٤ .

مسجلة عليه القابه التى بلغت ٤٧ لقبا ، تغطى كل الأنشطة الادارية والكهنوتية والمدنية والقضائية والعسكرية والمالية ، ثم الألقاب الشخصية . ومن الواضح أنه من الناحية النظرية كان المفروض أن يقوم بكل هذه الأنشطة الادارية لوالده الفرعون ، ولكن الذى لا شك فيه هو أن تنظيم هذه الألقاب كانت شرفية فقط . ولا يهمننا هنا ان كان الأمير قد مارس هذه الأنشطة بنفسه أم لم يارسها ، ولكن الذى يهمننا هو أن كثير من الوظائف الادارية وتعدد مجالاتها تعتبر دليلا كافيا على أن الادارة فى عهد هذه الأسرة قد بلغت مستوى عاليا من التنظيم ، بحيث تحددت اختصاصات الوظائف بشكل ملحوظ . ويتجلى أثر هذا التنظيم الدقيق بكل وضوح فى بناء أهرام هذه الأسرة . وقد افترض ، فى وقت ما أن هذه الانشاءات الهرمية الضخمة كان يقوم بها العبيد . ولكن هذا الافتراض قد تراجع الآن ، وتغلب عليه رأى الذى يقول بأن الجانب الأكبر من أعمال البناء كان يجرى أثناء موسم الفيضان حيث لا يمكن للعمال العمل فى الحقول ، وبذلك يمكن توفير العمالة اللازمة دون أن تتأثر الزراعة بذلك . كذلك فإن للفيضان ميزة أخرى بالنسبة لبناء الهرم ، فهو كان يسهل نقل الحجارة المقطوعة من التلال الواقعة على شرق النيل الى الهضبة الصحراوية التى شيدها الهرم عليها . وقد قدرت الاحصاءات عدد القطع الحجرية الكبيرة (وهى جلاميد من الحجر الجيرى) التى استخدمت فى بناء الهرم الأكبر بمليونين وثلاثمائة ألف قطعة متوسط وزن كل منها طننان ونصف . ولا يخفى المدى الذى وصلت اليه كفاءة التنظيم الادارى لاكمال مثل هذا الصرح المنيف .

وبعد فترة انتقال قصيرة تولى الحكم فيها رع ددف تولى بعده الحكم الملك خفرع ، الذى بنى هرمه قرب هرم أبيه خوفو بالجيزة أيضا . وهو هرم أصغر منه ومبنى على ربوة مرتفعة تجعله يبدو أكبر حجما من حقيقته . وقد تخلدت ملامح هذا الفرعون فى رأس تمثال أبى الهول الضخم الرابض بالقرب من معبد الوادى الخاص بهرمه . والتمثال يمثل أسدا ذا رأس بشرية ضخمة - هى رأس خفرع نفسه - نحت من كتلة حجرية واحدة ، وربما كان المقصود بهذا الأثر أن يكون رمزا يدل على أن الملك - ابن الإله - رابض لحماية الجبانة الملكية .

ولا يشك أحد فى روعة وفسخامة ما شيده سنفرو وخوفو وخفرع . ولكن من المؤكد أنها كانت عبثا فادحا على اقتصاد مصر . والدليل على ذلك أنه لم يحاول أى فرعون بعدهم أن يبنى مثلهم . ويدل على ذلك أن هرم منكاورع الذى يكمل ثلاثى أهرامات الجيزة الضخمة جاء متواضعا جدا بالنسبة لهرمى سلفيه . وحتى شيسسكاف خليفة منكاورع المباشر فقد قنع بمقبرة مصطبية كبيرة يدفن فيها .

وعلى الرغم من اشتهاار الأسرة الرابعة بآثارها الضخمة ، إلا أنه كانت لهم إنجازات فى مجالات أخرى وإن كان ما وصلنا منها قليلا . فقد دلت النقوش بمنطقة سيناء ومحاجر الديوريت بالنوبة على ارسال حملات تحت الحراسة العسكرية الى هناك للحصول على الخامات المختلفة . ويسجل حجر بالرمو أن الملك سنفرو أرسل حملتين تأديبيتين كبيرتين الى النوبة وإلى الليبيين . كذلك دلت أعمال التنقيب الأثرية على وجود مصنع لصهر النحاس كان تحت التشغيل أثناء حكم الأسرة الرابعة ، يقع فى أقصى شمال الشلال الأول . كذلك سجل أن بعض عابرات البحار قد أحضرت أخشابا فى عهد الملك سنفرو ، وهذا دليل على التبادل التجارى مع غرب آسيا عن طريق ميناء جبيل (بيبيلوس) وخلال الأسرة الخامسة كان ارسال الحملات الى النوبة وسيناء وليبيا يتم تسجيلها بشكل واضح . وورد مرة واحدة ذكر لبعثة تجارية أثناء حكم إيسى Isesi ، ثامن ملوك الأسرة الخامسة ، الى بلاد بونت . ومثل هذه المعلومات وصلتنا عن طريق النقوش الخاصة بالمذكرات الشخصية التى سجلها كبار النبلاء الذين قادوا هذه الحملات . ومن أهم هذه النقوش نقش بتاح شيسس Ptahshepses .

معروض فى قاعة التماثيل المصرية بالمتحف البريطانى : النموذج رقم ٦٨٢ .

الذى ولد فى عهد منكاورع وتزوج احدى بنات شيسسكاف . وقد ثبت أنه كان حيا ويمارس وظائفه حتى عهد الملك نى أوسرع سادس

ملوك الأسرة الخامسة على أقل تقدير • ويدل اطلاق الحرية للنبيلاء فى حفر نقوش تسجيل أمجادهم الشخصية ، والسماح لهم بمصاهرة العائلة الملكية ، على تراخى قبضة الفرعون عن الامساك بالسلطة المطلقة التى تميز بها فراعنة الأسرة الرابعة فى أوئل عهدها •

وأتثناء حكم الأسرة الخامسة أدخل تعديل على مفهوم الملكية • يرجع جانب منه الى ازدياد الولاء لعبادة رع - اله الشمس واله هليوبوليس ، وجانب آخر يعود الى التأثير بحكايات أوزيريس الأسطورية (راجع فصل الأدب) • وقد شاعت قصة فى الدولة الوسطى مؤداها أن أول ثلاثة ملوك من الأسرة الخامسة - وهم أوسركاف وساخورع ونفر اير كارع كانوا أبناء زوجة كاهن رع ، وأن أباهم هو الاله رع نفسه • من أجل ذلك حمل كل ملوك الأسرة الخامسة بدون استثناء لقب «ابن رع»، وهو لقب لم يستخدم الا نادرا فى الأسرة الرابعة • وتمجيذا للاله رع وللإشادة بصلته بهم قام ستة من ملوك الأسرة الخامسة - ان لم يكن أكثر - بإقامة معابد سامقة لاله الشمس فى أبى غراب - على بعد عدة أميال جنوب الجيزة • وقد اهتم ملوك الأسرة الخامسة ببناء أهرام لهم فى أبى صير وسقارة ، لكنها كانت صغيرة جدا بالنسبة لأهرام الأسرة الرابعة • ورغم صغر حجمها الا أنهم اهتموا بزخرفتها بنقوش رائعة دقيقة ملونة وأدخلوا فى معابد الأهرام وملحقاتها الكثير من التفاصيل الهندسية استخدمت فيها الحجارة الناعمة - الصلبة والجيرية •

من معروضات المتحف البريطانى - فى قاعة التماثيل المصرية :
النموذج رقم ١٧٨٥ : عمود جرانيتى من معبد هرم أوناس - آخر ملوك الأسرة الخامسة • والعمود نخيل الشكل تاجه على هيئة سعف النخل المتعاقده •

وقد أنشئت فى عهد الأسرة الخامسة أجهزة خدمية لرعاية معابد ملوك الأسرة الراحلين ، وأوقفت عليها أراض معفاة من الايجار والضريبة • وأوكل الى هذه الأجهزة أيضا صيانة معابد اله الشمس •

من مقتنيات المتحف البريطانى : النموذج رقم ١٠٧٣٥ : بعض الوثائق الخاصة بمعبد نفر اير كارع • جمع الوثائق جد كارع اسيسى ثامن ملوك الأسرة الخامسة • وهى تكون جزءا من مجموعة وثائق تعد من أقدم البرديات المنقوشة التى اكتشفت فى مصر (شكل ٣٣) •

وقد احتوى هرم أوناس على ابتكار له أهميته القصوى : فقد غطيت
جوانب ودهة الهرم المستوية مع غرفة الدفن بنصوص دينية تتعلق بمسير
الملك وماله بعد الموت . هذه النصوص تسمى فى الوقت الحاضر بنصوص
الأهرام . ومثل هذه النصوص وجدت فى أهرام الأسرة السادسة .

ويلاحظ على مقابر نبلاء هذه الأسرة أنها أصبحت متطاولة فى
البنيان وأقل ارتباطا بالهرم الملكى ، على عكس ما كان عليه الحال فى
الأسرة الرابعة عندما كانت متواضعة البنيان متراصة حول هرم الملك .
هذا التطور الذى يدل على تضائل ارتباط النبلاء بملوكهم زاد بشكل
ملحوظ فى الأسرة السادسة ، ووضح حرص النبلاء على أن يدفنوا فى
أقاليمهم - حيث تركزت سلطاتهم - بعيدا عن مقر الملك والجبانة الملكية .
وانتشرت لا مركزية الإدارة فى الأسرة السادسة واستفحل أمرها مما زاد
فى استقلال حكام الأقاليم وزيادة نفوذهم بالتالى . ومن المنطقي أن يزدى
تراخى السلطة المركزية بهذا الشكل الى الارتباك والتفكك ، ثم ظهور فترة
من الحكم الفوضوى ، أطلق عليها اسم عصر الانتقال الأول (أو عصر
الاضمحلال الأول) . ولكن هذا لا ينفى أن ملوك الأسرة السادسة فى
معظم الفترات كانوا على درجة كافية من القوة مكنتهم من جفط وحدة
البلاد ، وتحقيق بعض المشاريع الطموحة داخل البلاد وخارجها .

والميزة التى انفردت بها هذه الأسرة عن كل ما سبقها ، هى النقوش
التي وجدت فى مقابر كبار موظفيها . فقد احتوت هذه النقوش على معلومات
كثيرة عن أنشطته ملوكها . وقد أوضحت لنا هذه النقوش جانبا من
السياسة الخارجية التوسعة فى عهدها . وفى عهد ملوكها بيبى الأول
ومرن رع وبيبى الثانى أرسلت حملات عسكرية توغلت فى النوبة وليبيا .
كما أرسلت بعض الحملات الى غرب آسيا وسيناء وبلاد بونت . والأوصاف
التي أعطيت لبعض هذه الحملات توحي بأن أهدافها كانت تزيد كثيرا
على مجرد الغرض التآديبى الذى كان الهدف الرئيسى لمثلها فى الأسر
السابقة . ويبدو أن أحد أهداف مثل هذه الحملات كان جلب الأسرى
وتسخيرهم للخدمة بالجيش المصرى .

وفى عهد الملك بيبى الثانى - الذى يقال انه حكم لمدة أربع وتسعين
سنة - تقلصت الإدارة المركزية تماما . وأسباب ذلك لا تخفى على أحد .
فاستفحل النزعة اللامركزية وزيادة نفوذ حكام الأقاليم ، كما سبق أن
أشرنا ، مهدت لهذه النتيجة . فاذا أضفنا الى ذلك أن الملك بيبى الثانى
عندما امتدت أيامه أصبح عاجزا عن مواصلة جهوده التوسعية التى ميزت
أيام حكمه الأولى .

ومن تداعيات الأمور عندما تتراخى السلطة المركزية ، وتتفكك الأوضاع السياسية أن ينتهى الوضع بسقوط الدولة القديمة ، وهو الأمر الذى حدث بعد موت الملك بيبى الثانى بقليل ، وأدى الى دخول البلاد فى عصر الاضمحلال الأول .

العصر الوسيط الأول

عصر الاضمحلال الأول (٢١٨١ - ٢٠٥٠ ق م . تقريبا)

بعد وفاة الملك بيبى الثانى حكم مصر من ملوك الأسرة السادسة ثلاثة من ملوك الظل ، حسب قائمة الملوك . وبعدها دخلت البلاد فى عصر من الفوضى السياسية أطلق عليه اسم عصر الانتقال الأول أو عصر الاضمحلال الأول ، لأن السلطة المركزية فيه اضمحلت تماما وأوشكت أن تتلاشى . ودخلت البلاد فى حالة من الفوضى تفاقم أمرها بسبب أعمال الشغب التى سببها البسود الذين تمكنوا من الوصول الى حدود الدلتا حينئذ .

وقد امتد عصر الاضمحلال الأول لفترة تقرب من مائه وثلاثين سنة لا نعرف عنها الا النزر اليسير . والأسرة السابعة ، حسب قائمة مانيتون لا تزيد عن كونها اتحادا بين مجموعة من النبلاء المتمركزين فى منف تحالفوا معا للاستيلاء على السلطة المركزية المتدهورة .

أما الأسرة الثامنة ، فالمادة التاريخية المتوفرة عنها أكثر قليلا مما نعرف عن الأسرة السابعة . وامتدت سيطرة ملوكها من منف حتى قفط Coptos جنوبا ، حيث وجدت فيها نقوش تحمل أسماء بعض ملوك هذه الأسرة . وفيما عدا ذلك ، وقعت مصر تحت سيطرة حكام الأقاليم ، الذين أصبحوا ، تبعا لحالة البلاد السياسية ، أمراء لمناطقهم كأمراء واقع . وتدل نقوش مقابر هؤلاء الحكام على مدى اضطرابهم للاعتماد على أنفسهم فى ادارة مناطق نفوذهم كوحدات مستقلة ، لدرجة أنهم كانوا يدخلون فى حروب صغيرة مع جيرانهم للمحافظة على كياناتهم . والنتيجة الحتمية لمثل هذه المنافسة بين الأقاليم هى ظهور بعض الأقاليم القوية ، مما يدفع الأقاليم الضعيفة المجاورة لها الى التحالف معها ثم الانضمام تحت لوائها .

وأول الأقاليم التى تصدرت للزعامة ، على الصورة التى ذكرناها كان الاقليم العشرون فى الوجه القبلى ، وعاصمته هركليوبوليس . وكان بزوغ نجم هركليوبوليس حوالى عام ٢١٦٠ قبل الميلاد متزامنا مع أقول نجم الأسرة الثامنة ، فدعى حاكمها أختوى لنفسه - الذى من حقه أن

يعتبر مؤسس الأسرة التاسعة - عرش مصر وتسمى بالاسم الملكي مري ايب رع . ويقول مانيتون ان مري ايب رع اتبع سياسة نشطة وعدوانية للسيطرة على مصر الوسطى ، ولكن لا يبدو أنه أفلح فى اخضاع الأقاليم الجنوبية الداخلية ولا أقاليم الدلتا .

ومجموع ملوك الأسرتين التاسعة والعاشر تسعة عشر ملكا ، معظمهم يسمى أختوى . وهم على الرغم من فشلهم فى بسط نفوذهم على كل البلاد ، فقد تمكنوا من توطيد حكم قوى مستقر فى شمال البلاد ، وأمكنهم تقليص نفوذ الآسيويين فى الدلتا بشكل كبير . كذلك تمكنوا من إعادة خطوط الملاحة التجارية مع غرب آسيا ، بدليل استخدامهم لخشب الأرز اللبنانى فى صنع التوابيت الضخمة المنقوشة التى تعتبر أهم ما تميزت به حضارة هركليوبوليس . واستعادت منف فى عهدهم مكانتها كعاصمة لشمال مصر ، وعاد الملوك الى استخدام الجبانة الملكية بسقارة كى يدفنوا فيها . وقد اكتسب أحد ملوك هذا العهد ممن تسموا باسم أختوى ، وهو الملقب نب كاورع ، شهرة عريضة باعتباره صاحب قصة الفلاح الفصيح الذى رفعت اليه عدة شكاوى بلبغة فى قصة من أشهر القصص المصرى القديم ، سوف نشير اليها فيما بعد .

فى هذه الأثناء سيطر الصراع على السلطة على مجريات الأمور فى مصر العليا ، بين الاتحادات الإقليمية التى كانت تتغير باستمرار . وكانت السيادة بصفة عامة لاتحادى ادفو (الإقليم الثانى) وطيبة (الإقليم الرابع) . وفى ذلك الوقت كانت طيبة قد وطدت سيادتها حديثا كعاصمة للإقليم على حساب العاصمة القديمة هرمونثيس Hermonthis . وكان يحكمها عائلة ملكية غلبت على أسمائهم اسم أنيوتف Aniotief ، اتبعوا سياسة توسعية فعالة فى الجنوب . فلما نجحت سياستهم فى احكام قبضتهم على الأقاليم الجنوبية ، أصبحت المواجهة مع اتحاد هركليوبوليس الشمالى أمرا حتميا .

ووصل الصراع الى نقطة حاسمة ، عندما قام أحد حكام طيبة تحت اسم أنيوتف كالعادة بتحدى سلطة هركليوبوليس بادعاء أنه « ملك مصر العليا والسفلى » . ورغم هذا الادعاء فان هذا الملك لم تتعد حدود مملكته الأقاليم الجنوبية المكونة للاتحاد الإقليمى الجنوبى . ومع ذلك فقد اعتبره المصريون ، بعد ذلك ، صانع الوحدة بين القطرين ، وأول ملوك الأسرة الحادية عشرة .

وبعد أنيوتف هذا الذى عرف باسم أنيوتف سهرتاوى تولى الحكم الملك أنيوتف واج عنخ الذى أمكنه توسيع رقعة مملكته حتى شمال

أفروديتوبوليس (أطفيح حاليا) • وهناك نقش على لوحة (شكل ١٢) ،
أقامها تتي ، أحد كبار موظفي واح عنخ وخليفته انيوتف نخت نب تب نفر ،
يذكر أن حدود المملكة في زمنه كانت تقع بين طيبة ومدينة طينة •

• اللوحة محفوظة بالمتحف البريطاني : النموذج رقم ٦١٤ •

لكن الصراع لم يحسم بصورة نهائية الا في عهد الملك التالي ، وهو
الملك نب حبت رع منتوحوتب الثاني Nebheptre Mentohotpe II ، الذي
نجح في القضاء على المملكة الشمالية • وبذلك عادت الوحدة التامة للبلاد
مرة أخرى تحت سلطة مركزية مطلقة • وعلى اثر ذلك اتخذ منتوحوتب
لنفسه الاسم الحورسى سماتاوى Smatowy ، ومعناه « موحد القطرين » •
ويعتبر تاريخ اتمام الوحدة (حوالى سنة ٢٠٥٠ قبل الميلاد) هو بداية
العصر المعروف باسم الدولة الوسطى •

الدولة الوسطى

(٢٠٥٠ - ١٧٨٦ ق.م • تقريبا)

لا نعرف بالضبط الخطوات التى اتخذها نب حبت رع منتوحوتب
لاستكمال وحدة البلاد ، الا أن النقوش المعاصرة تدل على أن سياسته كان
لها هدفان هما تدعيم وحدة البلاد وتوطين السكان • وما أن تمت الوحدة
تحت ادارة مركزية حازمة ، حتى رأيناه يرسل الحملات شمالا ضد الليبيين
والبدو ، وجنوبا ضد النوبيين ، كما قام باعادة تشغيل المناجم والمحاجر
وتجديد الطرق التجارية • وبعد فترة حكمه الطويلة الناجحة ، التى
استمرت ما يقرب من خمسين عاما ، يحق لمنتوحوتب الثانى أن نعترف له
بفضل اعادة بناء الدولة المصرية على أسس وطيدة ، بحيث أمكنها أن
تحقق انجازات باهرة سياسية ونهضة عظيمة فى الفنون ظهر أثرها طوال
عصر الدولة الوسطى • وقد شيدت لمنتوحوتب مقبرة تتميز تصميمها
بالاصالة والابتكار فى خليج يقع وسط الصخور بالدير البحرى على البر
الغربى بطيبة • وألحق بالمقبرة معبد حنازى على جدرانها نقوش
غاية فى الاتقان ، وخالية من عيوب اختلال النسب وضعف التنفيذ الذى
كان متفشيا فى أعمال عصر الانتقال الأول • ومنذ ذلك الوقت بدأ الفن
المصرى يسترجع الكثير من سماته ومنجزاته التى كان قد حققها فى أواخر
عصر الدولة القديمة بمنف •

فى المتحف البريطانى توجد بعض الكسرات من النقوش البارزة
لذلك المعبد ، فى قاعة التماثيل المصرية •

ومن الأنشطة التي تدلنا على صحوة مصر بعد طول سبات ، إعادة ارسال البعثات الى بلاد بونت • وكانت أول بعثة من هذا النوع في عهد الملك سعنخ كارع منتوحتب الثالث ، ابن منتوحتب الثاني وخليفته • وقد سجلت أخبار هذه البعثة في نقش محفور بوادى الحمامات حيث مرت البعثة في طريقها الى بلاد بونت ، فقد كان الطريق من ساحل البحر الأحمر الى قفط يمر خلال هذا الوادى •

وفى نفس المكان (وادى الحمامات) يوجد نقش آخر يساعد على ايضاح الكيفية التي انتهت بها ازاحة الأسرة الحاكمة ، وحلول الأسرة الثانية عشرة محلها • وهذا النقش فيه تسجيل لاحدى البعثات الى وادى الحمامات فى عهد الملك نب تاوى رع منتوحتب الرابع ، آخر ملوك الأسرة ، وكان رئيس البعثة يسمى أمنمحات • ويبدو أن البعثة صادفتها أحداث مؤسفة اعتبرت نذير شؤم • والمهم أنه فى سنة ١٩٩١ ق م • تقريبا استولى على حكم مصر ملك اسمه أمنمحات ، أسس أسرة جديدة وعرف باسم أمنمحات الأول • وأغلب الظن أن هذا الملك هو نفسه أمنمحات صاحب النقش المذكور بوادى الحمامات ، والمعتقد أنه استولى على الحكم اما باسقاط حكومة منتوحتب ، أو عقب وفاته مباشرة •

والعثور على آثار للأسرة الثانية عشرة فى سوريا وفلسطين يكشف عن وجود روابط وثيقة بين مصر وهذين البلدين لا تقتصر على مجرد التبادل التجارى عن طريق ميناء جبيل (بيبيلوس) المعروف •

لدى المتحف البريطانى من هذه الآثار اثنان مهمان جلبا من بيروت :

١ - النموذج ٥٨٨٩٢ : تمثال ابو الهول من الديوريت للملك أمنمحات الرابع (١٧٩٨ - ١٧٩٠ ق م) ، ويبدو أن وجهه قد أعيد تشكيله بعد اقامته بمدة •

٢ - النموذج ٥٩١٩٤ (شكل ١٣) : لوحة من الذهب للملك أمنمحات الرابع أيضا والآثران معروضان فى قاعة التماثيل المصرية بالمتحف •

وخلال حكم الأسرة الثانية عشرة كانت النوبة تمثل مشكلة كبيرة للملك مصر • فقد استدعت الضرورة بالاضافة الى تأمين حدود مصر الجنوبية ، تأمين منطقة المناجم المنتجة بالنوبة وكذلك تأمين خطوط التجارة المتجهة جنوبا الى قلب أفريقيا • ولذلك ضمت شمال النوبة الى مصر فى عهد أمنمحات الأول • وفى عهد خليفته سنوسرت الأول أقيمت قلعة على الحد الشمالى للسلال الثانى فى بوهن • وفى فترة متأخرة من حكم هذه

الأسرة - ربما فى عهد سنوسرت الثالث - أقيمت سلسلة من القلاع فى بعض المناطق عند الشلالين الأول والثانى • وأدى المزاج الدموى ، والنزعة الحربية للقبائل المحلية هناك - خصوصا قبائل ما عزف باسم المجنوعة ج وشعوب كرما - الى ضرورة اتباع سياسة صارمة لمنع الثورة ضد الاحتلال المصرى ، ولصد محاولات التسلل من مناطق الحدود الجنوبية التى أسسها سنوسرت الثالث عند المدخل الجنوبى للشلال الشائى المحمية بقلعتى سمنا وقمة • وبهذا تحققت الرقابة ، ونظمت تحركات الأهالى فى مناطق النفوذ المصرية ، وأقيمت نقاط الحراسة لتنظيم التجارة والهجرة • ورغم ذلك فان تغلغل مصر جنوبا لا يبدو أنه قد نجح تماما فى هذه الفترة ، رغم وجود دلائل تدل عليه جنوب الشلال الأول ، سجلته نقوش متفرقة • ولا شك أنه فى منتصف عهد الأسرة الثانية عشرة نشطت حركة استيطان دائمة كبيرة ومستقرة فى كرما عند الحد الجنوبى للشلال الثالث ، سميت الحضارة التى قامت هناك باسمها • ويظهر أثر تهديدات كوش (الاسم المصرى للمملكة النوبية) فى قيام مصر بتجريد عدد من الحملات ، من قلعة سمنا Semna ، لصد تحركات النوبيين فى هذه المنطقة (وقد حفظت نسخة بها أخبار هذه الحملات فى طيبة) • وهذه الوثائق - التى كتبت فى وقت مبكر من حكم أمنمحات الثالث - توضح بصورة تدعو الى الإعجاب مدى كفاءة التنظيم الإدارى الذى حققه المصريون فى النوبة فى ذلك الوقت •

النموذج ١٠٧٥٢ بالمتحف البريطانى •

وكان الدافع وراء معظم النشاط الذى وجهه ملوك الأسرة الثانية عشرة خارج حدود وادى النيل الضيقة هو تلبية احتياجات الحركة الصناعية والفنية التى ازدهرت بشكل كبير فى هذا العصر • فجردت الحملات باستمرار ، كما كان الحال فى الدولة القديمة ، لاستغلال محاجر ومناجم الصحراء الشرقية وشمال النوبة وسيناء • وأرسلت البعثات البحرية ، كالعادة الى بلاد بونت لاستيراد المنتجات الترفيحية التى تتميز بها أفريقيا الاستوائية ، كما أرسلت بعثات مماثلة الى الشام لاستيراد الخشب كذلك كانت التجارة مع كزيت ، فيما يبدو ، منتظمة هى الأخرى • وقد سجلت جهود ملوك مصر فى البلاد الأجنبية فى هذه الفترة على الآثار التى أقامها قادة الحملات فى هذه المناطق النامية •

وقد اتسمت سياسة أمنمحات الرابع ، خليفة أمنمحات الثالث ، بالحزم الذى تميزت به سياسات أسلافه ، وحافظ على استقرار البلاد وسار على نفس السياسة الخارجية التى اتبعوها • ومع ذلك فلم يكن

له نفس نشاط من سبقوه ، وربما كان السبب في ذلك كبر سنه عندما اختاره والده لمشاركته في الحكم . وأخيرا انتهى حكم هذه الأسرة القوية بانتهاء حكم شقيقته الملكة سبك نفرو التي لا نعلم عنها الا القليل .

عصر الانتقال الثاني

(عصر الاضمحلال الثاني ١٧٨٦ - ١٥٦٧ ق م تقريبا)

يطلق على الفترة التي تشغلها الأسرات من الثالثة عشرة حتى السابعة عشرة اسم عصر الانتقال الثاني ، وتتكون من ثلاث أسرات مصرية وأسرتين أجنبيتين تعزوان الى حكم ملوك الهكسوس الآسيويين . وهذه الفترة أحداثها التاريخية متداخلة ومتشابهة ويسودها الاضطراب ، سواء بين الأسرات أو داخلها . ويمكن تلخيص الأحداث باختصار كما يلي : استمرت أحوال البلاد السياسية مستقرة تحت حكم حكومة مركزية مسيطرة على البلاد بشكل معقول حتى نهاية الأسرة الثالثة عشرة . وقرب نهاية الأسرة أخذت قبضة الحكومة تتراخي ، وأخذ التفكك يستشري لدرجة أن المستوطنين الآسيويين بالدلتا تمكنوا في النهاية من تأسيس مملكة مستقلة في الشمال . وعرف هؤلاء باسم الهكسوس وهو اسم مستمد من الكلمة المصرية القديمة « حقا وخاسوت » ومعناها « أمراء البلاد الأجنبية » . والرجح أنهم لم يكونوا من الغزاة ، بل من المستوطنين الآسيويين الذين قويت شوكتهم فاستغلوا فرصة الفوضى التي عمت أرجاء البلاد ، وفرضوا سيطرتهم على الدلتا ثم مدوه بعد ذلك نحو الجنوب .

ويذكر مانيتون أسماء اثنين وستين ملكا باعتبارهم فراغة الأسرة الثالثة عشرة ، سجلت أسماء معظمهم بالفعل على آثارهم ومقتنياتهم الصغيرة . واستمرت سيطرة الأسرة الثالثة عشرة على شمال البلاد وجنوبها بفضل مجموعة من الوزراء وكبار الموظفين ذوي الكفاءة ، اذ كانت مدد الملوك كما لاحظنا قصيرة جدا ولا تمكنهم من عمل الكثير بأنفسهم . وأثناء الأزمة لم تتغير عاصمة البلاد ، كما استمرت العلاقات بين مصر والبلاد الأخرى مثل جبيل (بيبلوس) وغرب آسيا ، وكذلك ظلت السيطرة على النوبة . وأقيمت التماثيل والمباني في هذه الفترة ، كما ازدهرت الفنون بشكل كبير ولم تتدهور تدهورا كبيرا ولا كيفيا كما حدث في عصر الانتقال الأول . وكل ذلك يدل على أن عهد الأسرة الثالثة عشرة كان عهد استقرار على الأقل في الجزء الأول منه (شكل ١٤) .

من معروضات المتحف البريطاني :

النموذج ٦٥٤٢٥ (شكل ١٤) : تمثال صغير من الشسيت للملك مري عنخ رع منتوحتب معروض بالقاعة المصرية الخامسة ، يوضح مدى المحافظة على المستوى الفنى .

ولكن الملفت للنظر فى هذه الأسرة هو عدم استقرار ملوكها لأسباب مازالت مجهولة ، وهو السبب الذى أدى فى النهاية الى تزعزع مركز الحكومة حتى خرجت الأمور عن سيطرتها فى أواخر عهد الأسرة .

وكل ما نعلمه عن الأسرة الرابعة عشرة هو أن فراعنتها وصل عددهم الى ستة وسبعين ملكا ، وأنهم لم يسيطروا الا على جزء من غرب الدلتا حكموه من مدينة سخا Xoïs عاصمة الاقليم الشمالى السادس . وهذا الجزء من شمال مصر كان قد أخذ فى التفكك بالفعل فى أواخر الأسرة الثانية عشرة ، مما يبعث على الاعتقاد بأن فترتى حكم الأسرتين الثالثة عشرة والرابعة عشرة كانتا متعاصرتين ، على الأقل فى هذا الاقليم .

ولا توجد معلومات دقيقة عن كيفية نمو وتصاعده نفوذ الهكسوس فى شرق الدلتا . والمتقده أن المستوطنين الآسيويين كان لهم بالفعل بعض النفوذ المحلى ، ومكنتهم ذلك فى ظل الفوضى السائدة من تكوين حكومة فى مدينة أفاريس حوالى سنة ٢٧٢٠ ق.م . واتخذوا الاله ست الها لهم . وبذلك أسسوا الأسرة الخامسة عشرة التى توطدت سلطتها حوالى سنة ١٦٧٠ ق.م . وأثناء الأسرة السادسة عشرة ظهر عدد من صغار ملوك الهكسوس تزامن وجودهم مع بعض كبار هؤلاء الملوك . ولكن ملوك الهكسوس الكبار ذوى الشأن وعددهم ستة فقط تغلذت أسماؤهم على الجعارين التى أصدروها . وكان معظم هؤلاء من ذوى النشاط والقوة ، وحققوا الكثير من الانجازات العظيمة . وقد امتدت دائرة نفوذهم فشملت كل أنحاء مصر ، على الرغم من عدم وجود ما يثبت أنهم حكموا منطقة طيبة حكما مباشرا . وقد وجدت جعارين تحمل أسماء هؤلاء الملوك فى منطقة كرما بالسودان ، كما وجدت مثل هذه الجعارين أيضا بفلسطين .

من معروضات المتحف البريطانى :

النموذج ٩٨٧ (معروض بالقاعة المصرية الخامسة) : أسد من حجر الجرانيت ، يحمل اسم الملك « خيان » ثالث ملوك الهكسوس ، عثر عليه فى بغداد .

ويبدو أن تعبئة الشعوب الوطنى ضد حكم الهكسوس ، والنظر اليهم باعتبارهم طغاة مستبدين حكموا شعبا رافضا لحكمهم بالقوة والارهاب ،

لم يحدث قبل بداية الأسرة الثامنة عشرة (أى بعد زوال ملكهم) • لكن الدلائل تدل على أنهم لم يكونوا كذلك ، بل على العكس . اعتبر الهكسوس أنفسهم ملوكا محليين وتسموا بأسماء مصرية واتبعوا التقاليد المصرية الحضارية •

من معروضات المتحف البريطاني فى القاعة المصرية الثالثة :

١ - النموذج ١٠٠٥٧ (انظر اللوحة ٨) عبارة عن جزء من لفافة بردية رياضية ضخمة ، كتبت أثناء حكم الملك أوسرع أبو فيس الأول - الذى حكم مصر فترة طويلة تقرب من أربعين عاما - وكانت علاقته بمصر العليا طيبة حتى وقت متأخر من فترة حكمه ، ثم أصبح الصراع مع الأسرة الحاكمة بطيبة أمرا حتميا •

٢ - النموذج ٥٤٦٧٨ : الجزء الأمامى من تمثال عاجى على هيئة أبى الهول وهو قابض على مصرى من أذنيه • ويظن أن هذا التمثال لأحد ملوك الهكسوس أثناء سيطرتهم على البلاد • ولقد عثر عليه فى مقبرة بجبانة أبيدوس •

وقد عثر بجبانة أبيدوس على قبور أغراب لهم عادات دفن غريبة • وكان هؤلاء القوم - الأغراب - من النوبيين الذين يرجح أنهم وفدوا للعمل كمقاتلين محترفين ، وإنهم احتفظوا بعاداتهم المحلية لفترة من الوقت • وتدل حياتهم على وجود اختلافات فى العادات بينهم وبين معاصريهم من المصريين ، من ذلك الجرس السوداء ذات النقوش المحززة •

نموذج ٦٣٠٣٨ بالمتحف البريطانى :

جرة سوداء ذات نقوش محززة نوبية من المستجدة Mostagedda •

وقد تأقلم هؤلاء القوم مع طبيعة الحياة فى مصر فى وقت متأخر وهجروا أساليبهم القديمة فى دفن موتاهم •

وبدأت الحركة التى انتهت بتحرير مصر من حكم الهكسوس من طيبة • وفى حوالى سنة ١٦٥٠ ق.م • تولى الحكم فيها بعد الأسرة الثالثة عشرة أسرة جديدة من الحكام عرفت باسم الأسرة السابعة عشرة ، بدأت عهدها بإحياء الألقاب الملكية ، وبمحاولة المحافظة على التراث الحضارى للدولة الوسطى • وحكام المجموعة الأولى فى الفترة المبكرة لهذه الأسرة كان همهم السيطرة على بعض أقاليم الوجه القبلى • ويبدو أنهم قد قنعوا

بذلك واعترفوا بسيادة الهكسوس ولم يحاولوا تطوير أوضاعهم السياسية .

وأما المجموعة الثانية من حكام الأسرة السابعة عشرة بطيبة فتبدأ بالملك نب خبر رع أنيوتف الذين أصروا على المطالبة بعرش مصر كلها ، فاتبعوا سياسة تعبوية أدت فى النهاية الى مواجهة عسكرية مع حكام الهكسوس . وقد وصل الصراع الى ذروته فى عهد الملك كاموس الذى ما أن نجح فى التوغل داخل النوبة حتى سارع بنقل الحزب حتى أبواب أفاريس نفسها . وعلى الغنوم ثم النصر النهائى ودحر الهكسوس نهائيا من مصر حوالى سنة ١٥٦٧ ق.م . تقريبا على يدى أحسن خليفة كامس والذى يعد مؤسس الأسرة الثامنة عشرة .

من معروضات المتحف البريطانى : فى القاعة المصرية الثانية :

النموذج ٦٦٥٢ : تابوت خشبى مطعم برقائى ذهبية ، يعتقد انه يخص الملك نب خبر رع أنيوتف أول ملوك المجموعة الثانية من الأسرة ١٧ .

وفى القاعة المصرية الرابعة :

النموذج ٣٦٧٢٧ رأس بلطة منقوش عليها اسم كامس .

الدولة الحديثة

(١٥٦٧ - ١٠٨٥ ق.م . تقريبا)

تبلورت شخصية الأسرة الثامنة عشرة ، بصفة عامة ، من السياسات التى اتبعها ونفذها الملك أحسن أول ملوك هذه الأسرة . وهذه السياسات جاءت نتيجة الأمر الواقع الذى فرضته الظروف بعد احتلال أفاريس وتوحيد القطرين . فقد كان من الضرورى البدء فورا فى تحصين شمال البلاد ، والدلتا شرقها وغربها ، وتشكيل حكومة مركزية قوية لحكم مصر الموحدة . وبعد ذلك كان لابد من توطيد السيطرة المصرية على النوبة ، وإعادة فتح طرق التجارة الى أفريقيا وآسيا . وكما حدث فى بداية الدولة الوسطى ، واكبت الوحدة الجديدة صهوة كبيرة وحماس شديد فى شتى المجالات خصوصا بعد طرد الهكسوس من البلاد . ويبدو أن تدعيم الحكم الداخلى قد استغرق من حكم أحسن ثلاث سنوات ، ما لبث بعدها أن تعقب الهكسوس ودحروهم فى شاروهن بشمال فلسطين . وقد أصبحت هذه السياسة الطموحة التوسعية هى السياسة التى تبناها خلفاء أحسن الأوائل ، فنجده تحتّمس الأول يتوغل حتى نهر الفرات ، ويهزم دولة ميتانى القوية ، ويخلد انتصاره هناك بإقامة نصب تذكارى على البر الغربى لنهر الفرات .

وكان للملك هذه الأسرة سياسة حربية قوية تجاه النوبة هدفها بعد السيطرة عليها التوجه جنوبا تجاه منابع النيل . وكان الملك أحسن نفسه قد تمكن من استعادة الجزء الواقع جنوبى النوبة حتى الشلال الثانى ، لكنه اضطر الى العودة اليها مرة أخرى لقمع الحركات المعادية التى قامت هناك . ويبدو أن ذلك دفعه الى انشاء وظيفة جديدة عليها هى نائب الملك هناك ، واضح أن هدفها احكام سيطرة مصر على النوبة . وهذه الوظيفة ظلت لها أهمية كبيرة طوال عهد الدولة الحديثة .

وقد تمكن أمنحتب الأول ومن بعده تحتمس الأول من اعادة ترميم الحصون التى بنيت فى عهد الدولة الوسطى . وكذلك اهتم ملوك هذه الأسرة الأوائل باتخاذ خطوات حازمة لاعادة تخطيط حدود مصر غرب الدلتا ، وقاموا بعدة غزوات قوية ناجحة ضد الليبيين .

وفى الداخل بدأت عقب الوحدة مباشرة نهضة كبيرة فى الانشاءات وبناء المعابد - خصوصا معبد الكرنك . وحدث تقدم كبير فى مختلف الفنون التى استلهمت فى انجازاتها الأعمال الفنية العظيمة فى عهد الدولة الوسطى . وكان تحتمس الأول هو أول من بنى مقبرته فى وادى الملوك ، وهو واد يقع فى البر الغربى للنيل عند طيبة . وهذا الوادى معروف منذ الأزمنة السحيقة ويبدو أن اختياره كان لصعوبة الوصول اليه . واستمر استخدام وادى الملوك كجبانة لدفنهم خلال عصر الدولة الحديثة كله .

وخلف تحتمس الثانى حوالى سنة ١٥١٢ ق.م سلفه تحتمس الأول ، ولكن يبدو أنه كان عليلا فلم يستطع مجاراة سلفيه فى قوتهما وتشاطهما . فلما مات فى سن صغيرة نسبيا كان ابنه تحتمس الثالث مازال صبييا ، ولصغر سن الفرعون طالبت زوجة أبيه - الملكة حتشبسوت - بالوصاية على العرش ، وما أن نجحت فى ذلك حتى وثبت الى العرش نفسه فى السنة التالية مباشرة - سواء بجهودها الذاتية ، أو مستعينة ببعض كبار موظفى الدولة . وتم تنويعها بالفعل ، وتنحية الملك الصغير ، وبذلك انفرادت بحكم مصر لمدة تقرب من عشرين عاما . ولكن تنحية تحتمس الثالث لم تكن تعنى ازاحته عن العرش ، بل فقط تجريده من سلطاته خلال حكم الملكة حتشبسوت . ولا توجد لدينا معلومات واضحة عن فترة حكم هذه الملكة . ولكن يبدو أن سياسة البلاد الخارجية فى عهدها لم يشبها أى فتور . وأعظم آثار الملكة حتشبسوت هو معبدها الجنائزى بالدير البحرى ، الذى أشرف على بنائه كبير أمناء الملكة ، وأكثرهم قربا منها ، سننموت (شكل ١٥) . وقد سجلت على جدران هذا المعبد بعض المشاهد التى تشيد بإحدى بعثاتها التجارية الى بلاد بونت .

من معروضات المتحف البريطانى : النموذج ١٧٤ (انظر شكل ١٥) ، وهو تمثال جرانيتى لسننموت محتضنا الأميرة نفرو رع ابنة الملكة

حتشيسوت • وكان سنتموت معلما وموجها لها بالاضافة الى اعماله
الأخرى •

وحوالى سنة ١٤٨٢ ق.م • ، وهى السنة الحادية والعشرون من
حكمه الاسمى ، تمكن تحتمس الثالث من استعادة سلطانه المطلقة • وليس
هناك ما يدل على كيفية حدوث ذلك ، وهل هو نتيجة لاقصاء الملكة
حتشيسوت عن الحكم أو نتيجة لموتها • ولم تكن حكومة تحتمس الثالث
تناسب عهد حتشيسوت العداء فى أول الأمر ، ولكن فى أواخر حكمه
ظهرت روح العداء سافرة لها لدرجة توجيه حملات منظمة لتخريب آثارها
ومحو ذكراها ، وكشط اسمها من على أى أثر يحملها فى طول البلاد
وعرضها •

وفى وقت متزامن - تقريبا - مع استعادة تحتمس الثالث لكامل
سلطانه ثار الأمراء التوابع بسوريا ثورة عارمة ، وطردوا سفراء مصر
الى جنوب فلسطين ، وهناك احتمال كبير أن تكون هذه الثورة هى التى
مكنّت الفرعون من استرداد عرشه • ولم يضيع الملك وقتا فى معالجة
الوضع وقمع هذه الثورة بمنتهى الحزم والشدة ، وانصرف على الثانوين
انتصارا حاسما رائعا فى موقعه مجدو • ومع ذلك لم يقنع الملك بإعادة
الأحوال الى ما كانت عليه - حسب وجهة النظر المصرية - فى غرب
آسيا ، بل قاد عددا من الحملات المتتابعة أظهر فيها كفاءة نادرة وعبقريّة
عسكرية وتنظيمية ، أدت الى مد السيطرة المصرية الى أغوار بعيدة شرقا
عبر الفرات ، وشمالا الى حدود الحيثيين •

أما حكم المناطق المحتلة فقد عهد تحتمس الثالث به الى الأمراء
المحليين ، تحت رقابة دائمة ومنظمة من قبل مبعوثيه الشخصيين •

وبنفس الحسب والسرعة من الملك حدود مصر جنوبا الى ما بعد
الشلال الرابع فى السودان ، وأنشأ طريقا تجاريا ومركزا للحراسة فى
نطاق هذا الشلال • وكانت النتيجة الإيجابية المفيدة لكل هذه الأعمال
هى زيادة الروابط بين مصر والبلاد النائية ، مما أدى الى تنمية التجارة
وتبادل السفارات بينها • وأدى الرخاء الذى عم البلاد ، مع سهولة التبادل
التجارى مع الممالك الأجنبية الى نهضة الفنون فى مصر بشكل غير مسبوق •
فبنيت معابد جديدة ، وألحقت إضافات جديدة للمعابد القائمة ، وازدهر
فن النحت والتصوير ، كما استفادت الفنون الصغيرة من وفرة المواد
الشمينة المستوردة • وتبين اللوحة رقم ١٦ رأسا من الشمسيت بالحجم
الطبيعى لأحد الملوك من المرجح أنه تحتمس الثالث ، على الرغم من أن
المضاهاة ليست مؤكدة •

نموذج رقم ٩٨٦ بالمتحف البريطاني •

واستمر العمل بسياسات تحتّمس الثالث فى عهد خلفيه أمنحتب الثانى وتحتّمس الرابع • وكان أمنحتب الثانى يتمتع ببنية فريدة بالنسبة للمصريين ، فقد كان طويلًا قويًا ، مما مكنه من قيادة حملات ناجحة فى جنوب السودان توغل فيها أكثر من كل الذين سبقوه ، ولا شك أنه تمكن من المحافظة على حدود مصر عند الشلال الرابع حيث أوصلها سلفه ، كما أمكنه المحافظة على حقوق مصر فى آسيا • واتبع تحتّمس الرابع نفس السياسة الناجحة وزاد عليها توطيده لمركز مصر فى آسيا بمصاهيرته لملك الميتانيين - الملكة الحازرة بين الامبراطوريتين المصرية والحيثية •

من معروضات المتحف البريطانى ، فى قاعة استمانيل المصرية :

النموذج رقم ٦٤٥٦٤ : تمثال برونزى رقيق للملك تحتّمس الرابع وهو راكع وفى يديه قارورتان من الدهانات المعطرة يرفعها للاله •

النموذج رقم ٤٣ : تمثال جرانيتى للمركب المقدسة لزوجته الميتانية موت ام ويا •

تولى أمنحتب الثالث الحكم بعد أبيه تحتّمس الرابع ، فى وقت بلغت موارد مصر وثروتها حدها الأقصى • وقد سجل أمنحتب الثالث على أحد الجعارين ، التى أصدرها لتخليد بعض المناسبات المهمة • أن الامبراطورية المصرية فى الخارج كانت آمنة ، وحدودها مستقرة عند كاروى بالسودان والنهرين فى غرب آسيا •

توجد بالمتحف البريطانى مجموعة من جعارين المناسبات المختلفة ، معروضة فى القاعة المصرية السادسة •

وكانت أحوال مصر الداخلية فى ذلك العهد أيضا مستقرة وناجحة • لذلك لم تدع الحاجة الى تجريد حملات عسكرية ، فيما عدا واحدة جردت الى السودان فى السنة الخامسة من حكمه ، وهى من نوع الحملات التأديبية المحدودة • وربما يكون قد اضطر للقيام ببعض الجولات فى غرب آسيا فى السنوات الأولى من حكمه • واقتصرت السياسة الخارجية فى منطقة السودان على بث العادات المصرية ودعم حضارة مصر هناك • لذلك نشطت حركة بناء المعابد فى تلك المناطق ، لدرجة أنه فى بعضها أصبح أمنحتب الثالث يعبد كأحد الآلهة • وامتدت هذه السياسة المسالمة لتشمل آسيا ، حيث بذلت الجهود لتعزيز أواصر الصداقة مع حكام الولايات التابعة لمصر وكذلك مع الدول الواقعة على حدود الامبراطورية • وقد عثر على بعض المراسلات الدبلوماسية فى زمنه وزمن خليفته أخناتون فى العمارنة ،

وهي مراسلات مكتوبة باللغة الأكادية - لغة الدبلوماسية الدولية
ذلك الوقت .

يوجد بعض هذه المراسلات فى قطاع آثار غرب آسيا بالمتحف البريطانى .

وقد تعززت العلاقات مع عدد من الملوك الأجانب عن طريق المصاهرة ،
حيث تزوج أمنحتب الثالث كثيرا من بناتهن . وفى السنة العاشرة لحكمه
- على سبيل المثال - احتفل بقدوم واحدة منهن ، هى الأميرة جيلوخيبا
ابنة الملك شوتارنا ملك ميتانى ، وصدر جعران تذكارى بهذه المناسبة
وزع فى أنحاء الامبراطورية .

واستغل أمنحتب الثالث ظروف مصر المواتية من استقرار ورخاء
فتبنى سياسة التوسع فى البناء وتشجيع الفنون . وكان أن أقيمت المعابد
العظيمة مثل معبد الأقصر ، لعبادة آمون رع اله الامبراطورية . وتميز هذا
المعبد بروعة البناء وتصميمه غير المعتاد وجماله الفائق فى مظهره . ومن
بين مناظره الكثيرة فى المتحف البريطانى ، يوجد أثر مهم جدا عبارة عن
نقش محفور على لوحة تذكارية عثر عليها فى العمارنة (نموذج رقم ٥٧٣٩٩ ،
شكل ١٨) . ويظهر الملك فى هذا النقش على هيئة رجل مسن يدين ،
يجلس مترهلا على كرسيه ، وبجواره زوجته الملكة « تى » وهى سيدة
ليست من أصل ملكى ، الا أن شخصيتها القوية تركت بصماتها على فترة
حكم زوجها . ومما هو جدير بالذكر أن الوضع التصويرى للملك فى هذا
النموذج مغاير تماما للأوضاع التصويرية التقليدية التى كانت تتبع فى
تصوير الفراعنة [انظر التمثالين العملاقين الجالسين فى قاعة التماثيل
المصرية (٤ ، ٥) بالمتحف البريطانى] . ويبدو أن هذا الوضع التصويرى
قد استخدم بعد ازدهار المدرسة الفنية الواقعية بعد ارتفاع ذكر عبادة
آتون . وتوجد أدلة على عبادة قرص الشمس منذ عهد تحتمس الرابع
(يوجد بالمتحف البريطانى النموذج رقم ٦٥٨٠٠ وهو جعران عليه نص
مذكور فيه اسم آتون - والنموذج معروض فى القاعة المصرية السادسة) .
ومن المعروف أن عبادة آتون استمر ذكرها فى الارتفاع حتى احتضنها
إخناتون بعد ذلك رسميا .

ولا نعلم على وجه الدقة ترتيب الأحداث فى أواخر عهد الملك أمنحتب
الثالث . والمرجح حسب عبادة هذه الأسرة أن يكون الملك أمنحتب الثالث
قد أشرك معه فى الحكم ، فى أواخر أيامه ، ابنه أمنحتب الرابع ، الذى
تسمى باسم إخناتون بعد انفراده بالعرش . وهناك احتمال آخر ، يتلخص

فى أن يكون أخناتون قد اعتلى العرش بالطريقة المعتادة بعد موت أبيه .
وعلى أى الحالات فقد ظل أخناتون فى بداية حكمه فى طيبة . ولكن
حماس الملك الشاب لعبادة آتون ، الذى بنى له معبدا بالكرنك ، الهب
النزاع بينه وبين كهنة آمون وشيعتهم . وقد سبى الملك هذا النزاع مبكرا
بنقل العاصمة من طيبة الى مدينة فى مصر الوسطى أسماها آخت - آتون
أى « أفق آتون » (تسمى هذه المدينة حاليا العمارنة) ، ثم ما لبث أن
حرم عبادة آمون وآلهة الأقاليم الأخرى . وفى عاصمته الجديدة أخذ فى
توطيد عبادة آتون مستعينا فى ذلك بزوجه الملكة نفرتيتى وبعض رجال
بلاطه المخلصين .

أما سياسة أخناتون الخارجية فقد اتسمت بالسلبية ، اذ لم يحاول
أن يفعل شيئا فى سبيل المحافظة على الامبراطورية التى ورثها عن
أسلافه . وأدت سلبيته وعدم اكتراثه الى تنشيط النزعات الانفصالية
فى الامبراطورية ، والى مهاجمة الدول المعادية للمناطق الموالية لمصر . وكثير
من رسائل العمارنة تحتوى على نداءات عاجلة للمساعدة من الأمراء النوابغ
طلبيا للمعونة للتخلص من ضغط الأعداء . وهذه الرسائل تعطى صورة
حية عن كيفية انحسار النفوذ المصرى تدريجيا فى سوريا أمام قوة الحيشيين
المتنامية .

ويظهر أخناتون فى تماثيله والنقوش البارزة التى تمثله على هيئة
شخص ذى بنية شادة - متضخم الرأس ، محدودب الظهر بشكل واضح ،
فخذاه ثقيلتان - لا ندرى مدى انطباقها على تركيبه البنىوى الحقيقى ،
ولعلها إحدى الانطلاقات الفنية حسب الأسلوب التعبيرى الذى انتشر فى
ذلك الوقت (شكل ١٩) .

وعموما فإن نظام أخناتون لم يحظ بتأييد يذكر ، لدرجة أنه قرب
نهاية حكمه الذى استمر سبعة عشر عاما جوبه بمعارضة بلغ من قوتها
أنها اضطرت له لتعديل سياساته . وأضيف الى متاعبه بسبب الاضطرابات
فى أنحاء الامبراطورية ، تدهور مركزه الداخلى نتيجة الحركات المعادية
التي حتمت السعى الى التصالح مع هيئة كهنة آمون ، الأمر الذى يرجح
أنه حدث عقب وفاته .

ويبدو أن التصالح بين عبادتى آتون و آمون بدأ يتحقق فى عهد
الملك سمنخ كارع خليفة أخناتون ، الذى شاركه العرش لمدة سنتين قبل
وفاته . لكن سمنخ كارع لم يحكم منفردا سوى أشهر قليلة فقط ، اذ
أنه توفى صغيرا .

وبعد سمنخ گارح تولى توت عنخ آمون حكم مصر . وفى عهده حدثت
الردة الى الأوضاع القديمة ، فاسترد آمون مكانته السالفة باعتباره الاله
الرسمى للدولة ، ومن ثم عاد مركز الحكم الى طيبة وهجرت آخت آتون .

فلما مات توت عنخ آمون فى ريعان شبابه خلفه على عرش مصر الملك
آى الذى كان فى ذلك الوقت أكبر النبلاء سنا . وساعد على توطيد مركزه
زواجه من أرملة توت عنخ آمون ، الملكة عنخ اس ان آمون . وفى عهده
جاءت النهاية الحقيقية لفترة العمارنة . وعلى أية حال فان فترة حكم الملك
آى كانت قصيرة . وبعده تولى الحكم القائله حور محب .

وكان حور محب من كبار مستشارى توت عنخ آمون ، كما كان
له دور فى معاونة آى على اعتلاء العرش - ربما ليمهد لنفسه الطريق كى
يشغل المنصب من بعده . وبتولى السلطة سنة ١٣٤٨ ق . م . تقريبا
دخلت مصر فى عصر جديد . فقد كان حور محب اداريا وقائدا عظيما
فأرسى قواعد الحكم ووطد مركز الحكومة . واتبع سياسة طموحة تهدف
الى إعادة الاستقرار داخليا وخارجيا ، والوصول بالأحوال السياسية الى
الأوضاع التى استقرت قبل فترة حكم أخناتون . وقد أقام حور محب
لنفسه مقبرة رائعة فى جبانة سقارة . وقد اقتنى المتحف البريطانى
بعض لوحات هذه المقبرة هى النماذج ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٢٥ - (انظر
شكل ٢٠) .

وأثناء حكم الأسرة التاسعة عشرة أهملت فترة العمارنة تماما ،
وقوطعت بصفة رسمية ، لدرجة أنه قد محى اسم أخناتون تماما من سجل
الملوك . كذلك كُتِبت اسمه حيثما وجد فى النصوص الأثرية . وخربت
مدينة آخت آتون ومبانيها . أما حور محب فهو وحده الذى نال تقديرهم ،
فاعتبره ملوك الأسرة التاسعة عشرة الخليفة المباشر للملك أمنحتب
الثالث .

لم يكن حور محب منتبيا الى الأسرة الملكية الثامنة عشرة ، لذلك
يمكن النظر الى فترة حكمه الطويلة باعتبارها فترة انتقالية ، بعدها تولت
أسرة جديدة حكم البلاد . والأسرة التاسعة عشرة أوجدها أحد قواد حور
محب - رمسيس الأول - سنة ١٣٢٠ ق . م . تقريبا . وهناك دلائل تشير
الى أن حور محب نفسه هو الذى هباً رمسيس الأول لاعتلاء العرش ، فقد
كان من قواد الجيش ثم اختاره حور محب وزيرا له على الوجه البحرى .
والرعامسة من العائلات التى علا شأنها فى الوجه البحرى ، لذلك نقلوا

العاصمة الى بقعة بى رعس ، وهى المدينة التى حلت محل أفاريس عاصمة الهكسوس بالذلتا ، مع الاحتفاظ بطيبة كعاصمة ادارية .

وقد حكم رمسيس الأول لفترة قصيرة ثم تلاه سبتى الأول . وسار كلاهما على نهج حور محب ، فأعادوا الكبرياء الجريئة للآلهة المصرية وردا لها الاعتبار واهتموا بمعابدها . كذلك قاما بتأكيد سيطرة مصر على النوبة وغرب آسيا . وأنجز الكثير من الأعمال فى معبد آمون بالكرنك . ولكن أعظم انجازات سبتى الأول فى مجال البناء والتشييد ، كان اقامته لمعبد أوزيريس الجديد فى أبيدوس .

وفى المجال الخارجى انشغل سبتى الأول فى توطيد سلطنة مصر على النوبة ، وطرده الليبيين من غرب الدلتا . ولكن أعظم أعماله فى هذا المجال كان توسيع حدود الامبراطورية المصرية فى آسيا حتى الأورنت . وفى هذا الوقت كان الحيثيون قد أصبحوا مصدر خطر حقيقى على الامبراطورية المصرية فى آسيا ، فاشتبك معهم سبتى الأول وهزمهم قرب الأورنت الا أنه ارتد بعد ذلك الى قادش .

كان رمسيس الثانى ، الذى خلف أباه سنة ١٣٠٤ - بعده أن شاركه الحكم لفترة - متحرقا للعودة الى الكفاح . فقام فى السنة الرابعة من حكمه بحملة أولية - استطلاعية - ثم ما لبث فى السنة التالية أن شن هجوما كبيرا على الحيثيين تطور الى معركة طاحنة عند قادش على الأورنت . وتتعارض التقارير المصرية والتقارير الحيثية فى تقييم نتائج المعركة . والأرجح أن المعركة لم تحسم لصالح أى من الفريقين . ومع ذلك فقد أذاع رمسيس الثانى أنه قد أحرز نصرا محققا عزى الفضل فيه الى شجاعته هو شخصيا . واحتفل بالمعركة فى صورة ضخمة بنقشها على كثير من جدران المعابد بمصر والنوبة .

من معروضات المتحف البريطانى : أجزاء من نستخين من البردى ، معروض منها بعض صفحات (النموذجان ١٠١٨١ ، ١٠٦٨٣) فى القاعة المصرية الثالثة .

وقضت الضرورة فى السنوات التالية من حكم رمسيس الثانى بتجريد حملات تاديبية للمحافظة على أمن الامبراطورية فى آسيا . فلما حلت السنة الحادية والعشرون من حكمه وقع رمسيس الثانى معاهدة سلام مع خاتوسيل ملك الحيثيين ، توثقت عراهنما بزواج رمسيس الثانى من الأميرة الحيثية ابنة خاتوسيل نفسه . ومنذ ذلك الوقت

حتى نهاية حكم رمسيس الثانى الطويل - الذى استغرق سبعة وستين عاما - حل السلام فى ربوع الامبراطورية المصرية الآسيوية .

وبصفة عامة توجهت كل الجهود فى السنوات الأولى من حكم رمسيس الثانى لحسم كافة المشاكل الخارجية . وقد خلد رمسيس الثانى احدى حملاته على النوبة بنقش بارز حفر على جدران معبد محفور فى الصخر عند بيت الوالى .

ومن معروضات المتحف البريطانى : قوالب كبيرة على جدران القاعة المصرية الثالثة ، تعتبر نسنة منقولة لهذه المشاهد .

وأثناء حكم رمسيس الثانى حدث صدام مع قراصنة البحار المعروفين باسم الشرادنة Sherden - وهو ارهاص لما سوف يحدث بعد ذلك على أيديهم من اضطرابات أكثر خطورة فى عهد من سيخلفونه .

وفيما عدا تحصين الدلتا تحسبا لآى طارئ فى منطقة غرب الدلتا - من جهة الليبيين - فقد انقضت الأيام المتبقية من حكم رمسيس الثانى فى حالة من السلام النسبى . وقد اتسمت فترة حكمه الأولى عموما بوجود جهاز ادارى وسياسى كفء ، واتبع سياسة قوية وحازمة فى النوبة وآسيا ، مما مكن الملك من التفرغ ، بعد ذلك ، لتشييد المباني العظيمة وتخليد ذكره باعتباره أعظم فراعنة مصر .

وقد سجل رمسيس الثانى أعماله بنقشها على جدران المعبد الذى بناه والده سبتى الأول لعبادة أوزيريس بأبيدوس بعد أن استكمل فى عهده . وفى النص المنقوش يصف نفسه كحاكم واثق من نفسه ومن قدرته على تحقيق أعظم الأعمال . والخلاصة أن رمسيس الثانى نجح تماما فى توطيد سمعته ، لدرجة أنه فى العصور الكلاسيكية وصف بأنه أعظم ملوك مصر بلا منازع . ولا شك فى أن سبب رفعة شأنه بهذه الصورة يكمن فى المباني الشامخة التى أنشأها فى شتى أنحاء مصر فى عهده . وأحد الصروح التى أقامها ، معبد أبو سنبل الصخرى الذى نحت فى النوبة ، ويحتوى على أربعة تماثيل ضخمة للملك وهو جالس . كذلك بنى الكثير من المعابد فى جهات أخرى ، وأضاف إضافات جديدة إلى المعابد الموجودة . وأقيمت له التماثيل على مختلف أشكالها - كبيرة وصغيرة .

(لوحة ٧ - نموذج ١١٩ بالمتحف البريطانى) .

ومع كل ذلك فقد اعتاد رمسيس الثانى - والراعامة بصفة عامة - على اغتصاب تماثيل الملوك السابقين ونسبتها الى أنفسهم ، حيث كانوا يحون أسماء هؤلاء الملوك على آثارهم ليكتبوا أسماءهم بدلا منها .

كان لرمسيس الثانى الكثير من الأولاد الذكور ، تولى العرش من بينهم بعده الملك مرنبتاح وكانت سنه متقدمة . وسرعان ما جابهته كارثة كانت سحبها تتجمع منذ عدة سنوات . فقد أدت الحركات العرقية فى شمال آسيا الصغرى وايحة الى محاولات من جانب القبائل المهاجرة لكسب موضع قدم لهم فى الدلتا . وكان رمسيس الثانى - كما ذكرنا - قد تغلب على احدى هذه الموجات من جانب الشرادنة ، الا أن قبائل أخرى نجحت فى توطيد مركزها فى غرب الدلتا . ولم تكن الحصون التى أقامها رمسيس الثانى قادرة على التعامل الا مع الغارات المحلية على أكثر تقدير . واجتاحت الدلتا فى السنة الخامسة لعهد مرنبتاح غزوة كبيرة على الدلتا . فواجههم مرنبتاح عنده بي - ير Pi-ye - وهو مكان غير معروف فى غرب الدلتا ، وانتصر عليهم انتصارا حاسما ، أراح مصر لفترة من تهديد الجبهة الليبية .

وتاريخ الفترة الأخيرة من حكم الأسرة التاسعة عشرة من الصعب متابعته ، لدرجة أن سلسلة فراعنة هذه الفترة ليست مؤكدة . والمخلص التاريخى المسجل فى بردية هاريس (انظر بعده) يقول ان التدهور بدأ يعم أرجاء البلاد ، لدرجة أنه لفترة ما خضعت البلاد لحكم شخص سوري يعى « أرسو » ، الذى يضاهى عادة بالمستشار باى أحد رجال البلاط ذوى النفوذ البارز فى أواخر أيام الأسرة .

ولكن يبدو أن وصف حالة الفوضى فى البلاد التى بولغ فيها فى ذلك الوقت لاضفاء الأهمية على وافد جديد يسمى سبت نخت مؤسس الأسرة العشرين الجديدة . وبعد فترة حكم قصيرة خلفه على العرش الملك رمسيس الثالث - آخر الملوك العظماء فى الدولة الحديثة . وقد شهدت البلاد فى عهده صعوبة من المجعد والرخاء ، الا أن البلاد تعرضت لغارات متكررة كانت نذيرا بأفول نجم الامبراطورية المصرية . وقد قام رمسيس الثالث بقيادة ثلاث حملات كبيرة لقمع تلك الاغارات التى كانت كلها موجهة للدلتا . ووقعت اثنتان منها فى السنتين الخامسة والحادية عشرة من فترة حكمه ضد الليبيين وحلفائهم من قبائل البحر التى أهمها قبائل المشوش . كذلك جرت محاولة جريئة لغزو البلاد برا وبحرا من جهة الشرق ، شنتها أيضا شعوب البحر . لكن الجدير بالذكر أنهم لم يكونوا من الشرادنة ، حيث ان هؤلاء كانوا قد انضموا كمرتزقة للجيش المصرى . وفى كل هذه المعارك حقق رمسيس الثالث انتصارات رائعة ، وحوى أرض مصر من الغزو الخارجى .

ولم يتم رمسيس الثالث فيما عدا ذلك بغزوات كبيرة ، بل اكتفى بحملات صغيرة ضد القبائل المتمردة فى جنوب فلسطين هى أقصى ما أمكنه تحقيقه خارج حدود مصر .

ورغم ذلك فقد ساد السلام ربوع مصر معظم فترات حكم رمسيس الثالث ، فأمكنه العناية بالتجارة وانشاء كثير من المباني . وأهم آثاره المعمارية هو معبد الجنائزى الذى أقامه فى مدينة هابو (لوحة ١٥) ، الذى صار المركز الادارى لجبانة طيبة فى أواخر عهد الأسرة العشرين . ويمكن تكوين فكرة عن مدى رخاء البلاد فى عهد ذلك الملك من قائمة العطايا والمنح التى وهبها للمعابد ، حيث انها مسجلة فى بردية هاريس العظيمة ، وهى من محفوظات المتحف البريطانى فى الوقت الحالى (شكل ٣٤) ، ويوجد جزء منها فى القاعة الثالثة المصرية بالمتحف أعدها خلفه رمسيس الرابع (شكل ٢١) لتخليد ذكرى والده . وهناك من الأسباب ما يدعو للشك فى أن أحوال مصر فى عهد رمسيس الثالث كانت على الصورة الوردية التى ادعتها بردية ابنه ، فهناك وثائق أخرى تدل على نشوب اضطراب بين العمال فى الجبانة الملكية ، وحدثت مؤامرة فى حريم الملك كان الغرض منها اغتيال الملك شخصياً فى أواخر أيامه . مثل هذه الحركات تعتبر دليلاً على تزعزع الاستقرار السياسى فى أواخر عهد الملك رمسيس الثالث .

وقد تولى العرش بعد وفاة رمسيس الثالث وحتى نهاية عهد الأسرة العشرين (من ١١٦٦ - ١٠٨٥ ق.م . تقريباً) ثمانية ملوك كلهم يحمل اسم رمسيس . وفى عهدهم فقدت مصر بقايا إمبراطوريتها فى آسيا ، مما أدى الى تدهور أوضاع مصر الاقتصادية بشكل ملحوظ . وقرب نهاية عهد الأسرة اكتشف أن المقابر الملكية نفسها بمنطقة طيبة قد تعرضت للسطو الجماعى . وقد حفظت الى اليوم معظم محاضر تحقيق هذه الواقعة والتصرفات القانونية حيالها .

من مقتنيات المتحف البريطانى : بردية أبوت (نموذج ١٠٢٢١) والبردية رقم ١٠٥٣ ، وهما معروضتان فى القاعة المصرية الثالثة ، وموضوعهما يحكى واقعة السطو المذكورة .

وفى أواخر عهد رمسيس الحادى عشر شاركه فى السيادة الفعلية كبير كهنة آمون المسمى حريحور ولقب نفسه بملك طيبة ، ومعهم سمندس الذى تولى حكم الوجه البحرى من تانيس . أما الملك نفسه فقد قنع بالاعتكاف فى قصره بالدلتا بدون ممارسة أية سلطات فعلية . وهذه السمة الجديدة ، وهى تقسيم السلطة بين الجنوب والشمال فى ظل

حكومتين يظللها حسن الجوار ، أصبحت من السمات التى استمر الحال عليها بعد ذلك لأجيال عديدة •

الفترة المتأخرة من عصر الأسرات (١٠٨٥ - ٣٣٢ ق م)

بعد وفاة رمسيس الحادى عشر طالب بالعرش سمنديس ، معتمدا على وجود صلة بينه وبين البيت المالئ ، وأسس أسرة جديدة فى الشمال هى الأسرة الحادية والعشرون - حسب تقسيم مانيتون - واتخذ تائيس عاصمة لها •

وفى نفس الوقت استولى على السلطة فى الجنوب خط من كبار كهنة آمون ، والمرجح أنهم من سلالة حريحور ، واتخذوا طيبة مقرا لهم ، لكن هذه الأسرة الكهنوتية لم تحاول أن يحمل ملوكها لقب ملك مصر العليا والسفلى ، وقلما وضعوا أسماءهم داخل خراطيش • وقد وجهوا جهودهم بالكامل نحو تحسين أوضاع الاله آمون بالتعاون مع السلطة الرسمية بتائيس • ويبدو أن كلا الطرفين قنع بما فى يديه ، ولم يحاول التدخل فى شئون الآخر •

وكان أحد الانجازات العظيمة للأسرة الكهنوتية بطيبة ، هو محاولتها اتقاذ المقابر الملكية القديمة بطيبة ، وهى المقابر التى تسبب نهبها ، أيام الأسرة العشرين ، فى فضيحة مدوية • لذلك قاموا بالمحافظة على المومياوات التى تتلف فأعادوا تغليفها ، وحملوا معها ما تبقى من أمتعة الدفن الذى لم ينف ، ثم خبأوها فى مقبرتى الملكة أين حابى Inhapy بالدير البحرى ، والملك أمنحتب الثانى فى وادى الملوك • واستقرت المومياوات فى أماكنها الجديدة ، وحولها مقابر كبار الكهنة - ملوك الأسرة الحادية والعشرين - وعائلاتهم حتى أواخر القرن التاسع عشر • وفى هذه الأماكن الخفية عثر على كتاب الموتى الخاص بـ بى نجم ، كبير كهنة آمون ، أيام الملك سى آمون Siamun •

من معروضات المتحف البريطانى :

- ١ - بردية كامبل (نموذج رقم ١٠٧٩٣) : كتاب الموتى تأليف بى نجم Pinudjem - كبير كهنة آمون - فى عهد الملك سى آمون Siamun •
- ٢ - صندوق نسخونسو Neskhnos - زوجة بينوزم - وهو خاص بتمثيل الأوشبتي • المعروضة فى القاعة المصرية الثالثة •

٣ - كتاب الموتى من تأليف حريحور ونجمت Nodjmet (نموذج رقم ١٠٥٤١ - شكل ٢٢) *

ولم يكن ملوك تانيس على درجة كبيرة من الأهمية والقوة ، كذلك فقدوا سلطتهم بسهولة ، وانتقلت السلطة خوالى ٩٤٥ ق.م. الى الأسرة الثانية والعشرين .

وفد الليبيون (المشوش) أثناء الأسرة العشرين ، وخدموا فى الجيش المصرى كمرتزقة ، وأسسوا تجمعات فى الأراضى المصرية معظمها فى الدلتا . ومن أحد هذه التجمعات - فى بوباستيس (تل بسطة) - ظهر الملك شيشنق الأول ، الذى ينتمى لأسرة عسكرية ليبية ، وعمل كقائد لاجدى الوحدات العسكرية تحت امرة آخر ملوك الأسرة الحادية والعشرين ، ثم أفلح فى الانفراد بالحكم ليؤسس الأسرة الثانية والعشرين . بعد ذلك تمكن أيضا من كسر القاعدة التى كانت متبعة فى الأسرة السابقة ، فحصل على تأييد كهنة آمون ، وفرض ابنه كبيرا للكهنة هناك . وتذكر التوراة (سفر الملوك ١ - ٢٥ - ٢٦) أن شيشنق قد جرد حملة واحدة على أقل تقدير الى شمال فلسطين استولى فيها على أموال معبد اورشليم ، ولكن التوراة لم توضح ان كانت الحملة مجرد غارة عادية جردت لهذا الغرض ، أم أنها كانت أصلا حملة هدفها معاونة أحد المطالبين بعرش مملكة يهوذا ضد خصمه .

ويستدل من قلة الوثائق التى وصلتنا من عهد الأسرة الثانية والعشرين على عدم استقرار أحوال مصر بالمرة فى هذه الفترة . وعلى الرغم مما ثبت بخصوص تحرك الملك شيشنق الأول لمهاجمة حدود طيبة قرب مملكة الشمال ، فان قوات طيبة الانفصالية كانت دائما تتحرك ، خصوصا بعد أن أصبح كبير كهنة طيبة - وهو عادة واحد من أبناء الملك - لا يقيم بطيبة . وحدث أثناء حكم أوسركون الثانى (٨٧٤ - ٨٥٠ ق.م.) أن اتخذ أحد كبار كهنة طيبة - واسمه حرسا ايزة - لنفسه لقباً ملكياً ، ولكنه سرعان ما أزيح من منصبه ليتولاه ابن الملك .

من معروضات المتحف البريطانى فى رواق التماثيل المصرية :
(النموذج رقم ١٠٧٧ - شكل ٢٣) تمثال للملك أوسركون الثانى مع زوجته الملكة كاروما .

ويمكن استنتاج حالة البلاد أثناء حكم هذه الأسرة من نقش طويل لكبير الكهنة أوسركون بن تاكلوت الثانى فى معبد الكرنك ، يدل على

وجود جماعات تعمل متفرقة فى البلاد ، وأنه على الرغم من حسن العلاقات بين طيبة والملك ، فان الأمن فى البلاد لم يكن مستتباً .

وأثناء تولي شيشنق الثالث الحكم (٨٢٥ - ٧٧٣ ق م) نشبت بعض الاضطرابات التى أدت الى تغيير هيئة الكهنة بطيبة ، وكذلك الى تأسيس نظام حكم مواز فى الدلتا - الأسرة الثالثة والعشرون - أسسه حكام بوباسطة Petabastis سنة ٨١٨ ق م . وكان غياب السلطة المركزية القوية فى العصر القديم يتسبب دائماً فى تحلل الدولة السريع الى وحدات أصغر . لكن الوضع فى عهد الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين لم يكن متفاوتاً ، ذلك لأن حكام هاتين الأسرتين كانوا على علاقة طيبة بكهنة آمون فى الجنوب ، مما أدى الى الحفاظ على وحدة البلاد - فى الظاهر على الأقل . ولكن منذ سنة ٨١٨ - أى منذ ظهور الأسرة الثالثة والعشرين انتهى هذا الاتحاد المظهرى ، مما أدى الى تصاعد نزعة الانقسام . وخلال حكم الملوك الأواخر من الأسرة الثانية والعشرين ، ومعاصريهم من ملوك الأسرة الثالثة ولعشرين ، اشتد تفاقم الوضع ، وازداد التفكك ، ولم يتوقف الا على يد أحد الغزاة من الجنوب .

توجد مملكة نباتا بجوار الشلال الرابع فى السودان ، وكانت فى وقت ما تحت السيطرة المصرية ، ثم تمكنت من ابعاد المصريين عنها فرحلوا جهة الشمال (نحو أسوان) . وبعد استقلالها تولى الحكم فيها أسرة سودانية محلية ، احتفظت بمعظم العادات المصرية ومن بينها عبادة آمون . وقد تمكن أميرها « كاشتا » من مد نفوذه فاحتل جنوب السودان بالكامل . ثم أتى خليفته بعنخى فتدخل بشكل سافر وحاسم فى الشؤون المصرية ، وكان أكثر خصومة عنادا حاكم من الحكام الأقوياء من ساييس بمصر السفلى ، يسمى تف نخت ، بدأ جهاده باحتلال منف ، ثم بدأ يخطط لمد سلطته نحو الجنوب . فقام بعنخى سنة ٧٢٧ بحملة كبيرة داخل حدود مصر للتصدي لأهداف خصمه التوسعية ، منتهزا فرصة التفكك الذى أصاب البلاد . فتقدم حتى وصل الى منف فاستسلم له كل الحكام المحليين . وأخيراً لم يجد تف نخت بداً من التسليم المطلق لبعنخى ، الذى سمح له بالبقاء فى السلطة ، فأسس أسرة قصيرة الأمد هى الأسرة الراجعة والعشرين . وارتد بعنخى الى بلاده واكتفى بفرض سيطرته على مصر من عاصمته نباتا .

بعد ذلك قام أخو بعنخى باحتلال مصر بصفة نهائية ، اذ تمكن من دحر بوخوريس - خليفة تف نخت - فى معركة قتل فيها بوخوريس ، وما لبث أن نصب نفسه فرعونا على مصر بقطريها ، واتخذ طيبة مقرا له . وتحت حكم هذه الأسرة - الأسرة الخامسة والعشرين - والتي يعتبر بعنخى أول ملوكها ، حدثت نهضة كبيرة فى الثقافة والفنون بمصر ، من أمثلتها الرأس المحفوظ فى المتحف البريطانى (نموذج ٦٧٩٦٩ - لوحة ٦) . وبلغت هذه النهضة أوجها فى الأسرة التالية - السادسة والعشرين . وفى مجال المعمار رمت المعابد ، وأضيفت اليها مبان جديدة ، كما دعمت العبادات بالهبات المالية التى كانت فى أشد الحاجة اليها . وقد تجل اهتمام هؤلاء الملوك بعبادة آمون فى اضافتهم لمزيد من الأهمية على منصب الرقيقة الالهية (المحظية الملكية لآمون) ، فكانوا دائما يشغلونها بأحدى أميرات البيت المالك ، التى كان عليها أن تتبنى من سوف تخلقها فى شغل هذه الوظيفة المهمة . وفى عهد الأسرة الخامسة والعشرين كان لهؤلاء الرقيقات الالهيات نفوذ حقيقى فى طيبة . وأولهن كانت الأميرة آمون اردس ابنة كاشتا وأخت بعنخى نفسه .

من معروضات المتحف البريطانى ، فى القاعة المصرية الخامسة :
النموذج رقم ٤٦٦٩٩ ، تمثال صغير الرقيقة الملكة الأميرة آمون اردس .

الا أن اهتمامهم بعبادة آمون ، لم يمنع هؤلاء الحكام النوبيين من توجيه عنايتهم الى الآلهة المصرية الأخرى ، ذات الصبغة القومية . ومن الأدلة على اهتمامهم بعبادة بتاح بمنف تأليف درامى مسجل على كتلة حجر من البازلت بأمر من شباكا نفسه .

توجد نسخة من هذا التأليف فى قاعة التماثيل المصرية بالمتحف البريطانى هو النموذج رقم ٤٩٨ .

وفى عهد الملك طهارقا ، وهو أحد الملوك المتأخرين من هذه الأسرة ، زادت الأعمال المعمارية الانشائية فى مصر والسودان . فجدد طهارقا أبنية معبد آمون بمدينة كاوا بالنوبة ، وهى مدينة مصرية قديمة بنى بها هذا المعبد منذ عهد الأسرة الثامنة عشرة . ولم يكتف بذلك بل شيد بنفسه المدينة معبدا جديدا لآمون .

من معروضات المتحف البريطانى : تمثال كبش راعى بين قلمييه الاماميتين تمثال واقف لأحد الملوك (نموذج ١٧٧٩ - شكل ٢٤) ، والتمثال من معبد آمون بكوا .

كانت الفترة الأخيرة من حكم طهارقا ثم فترة حكم خلفته تانوت آمون حافلة بالمشاكل بسبب الهجمات التي بدأ يشنها الآشوريون - القوة الصاعدة في ذلك الوقت - من المشرق . وبلغ الصراع أوجه عندما تمكن أسرحرون ملك آشور من اختراق الحدود المصرية والتوغّل حتى منف مجتاحا في طريقه كل من صادفه من الحكام الصغار ، الذين يبدو أنهم تمتعوا بقدر كبير من الاستقلال عن السلطة المركزية . لكن طهارقا تمكن من التصدي للموقف واستعادة منف ، وعزل الجهاز الإداري الذي أقامه أسرحرون . إلا أن الآشوريين عادوا مرة أخرى سنة ٦٦٧ ق.م . بقيادة ملكهم الجديد آشوربانيبال ، فاجتاح الدلتا ثم واصل تقدمه حتى وصل إلى طيبة ، ثم عاد إلى نينوى حاملا معه الكثير من أمراء الدلتا . وهناك اتهمهم بالتآمر ضده الحكم الآشوري . وكان ضمن هؤلاء الأسرى الأمير نخاو ، من سايس - ويعتقد أنه أحد أحفاد بوخوريس . وقد حظى نخاو برضا آشوربانيبال فأعاده إلى سايس وأعاد إليه منصبه في الحكم المحلي كما عين ابنه أميرا لأتريب .

أما طهارقا فقد فر إلى النوبة حيث مات سنة ٦٦٤ ق.م . وقام خليفة تانوت آمون بتجريد حملة لاستعادة مصر ، وتمكن بالفعل من احتلال منف وقتل نخاو حاكم سايس ، كما تغلب على كل أمراء الدلتا . لكن انتصار تانوت آمون كان قصير الأجل إذ لم يلبث آشوربانيبال أن عاد إلى مصر بنفسه على رأس حملة أخرى احتل فيها منف وواصل تقدمه فاحتل طيبة أيضا التي نهبتها قواته . ونصب بسماتيك الأول - الذي كان قد فر إلى آشوربانيبال اثر مقتل والده - حاكما تابعا (لآشور) على مدن سايس وأتريب ومنف . وانتقلت الإدارة في مصر السفلى - وربما مصر العليا أيضا من شمال طيبة - إلى أيدي الحكام المحليين . وتسمى هذه الفترة حكم الاثنى عشر Dodekarchy - وهي تسمية أطلقها اليونانيون فيما بعد عليها وكانت إدارة الوجه القبلي في هذه الفترة بين يدي المحظية الإلهية الملكية شبن وبث الثانية ، ويعاونها في ذلك أحد كبار كهنة آمون واسمه منتومحات (نموذج ١٦٤٣ بالمتحف البريطاني) . وقد استعان بسماتيك بالليدين والكاريين المرتزقة ، مما مكنه من توحيد معظم مصر السفلى والوسطى ، واعتبر نفسه أول ملوك الأسرة السادسة والعشرين . وقد أثبت جدارته بذلك عندما تمكن من إرسال ابنته نيتوكريس إلى طيبة ودفع المحظية الإلهية شبن وبث الثانية إلى تبنيها ، وبذلك أحكم قبضته وفرض سيطرته على مصر بالكامل ، وذلك سنة ٦٥٦ ق.م . ولم يكتف بذلك ، بل أنه عندما أحس بقوته كف عن دفع الجزية لآشور ، وبذلك تخلص من نفوذها على مصر .

ويطلق على حكم الأسرة السادسة والعشرين اسم العصر السابيسي (الصاوى) : واستمر هذا العصر قرنا من الزمان ازدهرت فيه أحوال مصر بشكل ملحوظ . وفى هذا العصر كانت الصحوة الفنية التى بدأت فى العصر السابق تؤتى ثمارها بصورة غير مسبوقه ، مستلهمة النتاج الفنى للدولتين القديمة والوسطى - كما لاحظنا فى كل صحوة من نوعها . وسادت النزعات السلفية ، لدرجة إعادة احياء النصوص الهرمية نفسها . كذلك بدأ الارتداد الى الألقاب والوظائف القديمة . وأصبحت مصر قبلة المهاجرين الأجانب الذين اجتذبتهم فرص التجارة ، والعمل كمرتزقة . ووجدت جاليات كبيرة أجنبية من أحياء خاصة بهم ، مما أدى الى زيادة الرخاء فى البلاد . وكان أكبر هذه التجمعات فى مدينة نوقراطيس بالدلتا ، والتى يظن أنها أنشئت فى عهد الملك بسماتيك الثانى للعجالية اليونانية . وقد أصبحت هذه المدينة فى أواخر عهد هذه الأسرة هى المركز الوحيد للتجارة مع اليونان .

وفى السنوات الأخيرة من حكم بسماتيك الأول كان البابليون بقيادة نابوبولاسار قد تغلبوا على الأشوريين ، فنشأ بذلك خطر جديد على مصر . وقد حقق المصريون بقيادة نخاو الثانى بعض النجاح سنة ٦٠٩ ق.م . فى غزوة قتل فيها يوشع ملك جوديا عند مجدو (سفر الملوك الثانى) (Jer. xli. 2 ; Chro. xxxv. 20-22 ; xxiii. 29-35) ، الا أنه منى بعد ذلك سنة ٦٠٥ ق.م . بهزيمة ساحقة على أيدي البابليين بقيادة نبوخذ نصر فى قرقيش .

وكان عهد بسماتيك الثانى عهد سلام نسبي ، جردت فيه حملة عسكرية واحدة الى نباتا لردع النوبيين ومنعهم من العودة الى مصر . وعلى اثر هذه الحملة انتقلت مملكة النوبة الى مروي ، مع الابقاء على نباتا كمركز ديني . وبعد ذلك أصبحت علاقات مصر مع النوبة مقطوعة وان ظل حكام النوبة متأثرين بالثقافة المصرية .

وجه الفرعون ابريس - أحد فراعنة الأسرة السادسة والعشرين - (٥٨٩ - ٥٧٠ ق.م) اهتمامه بالجبهة الشمالية . وأحيانا ما كان يتدخل فى الصراعات الناشئة فى سوريا وفلسطين . ولكنه عندما أرسل جيشا مصرية لمعاونة الليبيين فى القضاء على المستعرة اليونانية فى سيرين ، منى هذا الجيش بهزيمة منكرة ، كانت السبب فى سقوطه . فقد نشبت على اثر هذه الهزيمة حرب أهلية فى الدلتا ، أطعم فيها بالملك ابريس ، ليحل محله الملك أحمس الثانى الذى لا ينتمى للعائلة الملكية . والمعلومات عن هذا الملك قليلة جدا ومصدرها بعض المؤرخين اليونانيين . ويبدو أن أحمس الثانى قد تفرغ للمشئون الداخلية ، وتوطيد أواصر

حسن الجوار مع الدول المتاخمة • وفى عهده كانت عابدة آمون الملكية
هى الأميرة عنخ ان اس نفر ايب رع •

**تابوت هذه المحظية الحجرى الضخم معروض فى رواق التماثيل
بالمتحف البريطانى - رواق التماثيل المصرية (نموذج ٣٢ - شكل ٢٥) •**

وقبل مات أحسن الثانى سنة ٥٢٦ ق.م • بعد أن أفلح بالكاد فى
تفادى الكارثة التى هددت مصر سنوات عديدة منذ يزوغ نجم الامبراطورية
الفارسية فى الشرق •

وواجه خليفة بسماتيك الثالث الكارثة المحتومة ، اذ هزم سنة
٥٢٥ ق.م • فى موقعة بيلوزيوم ، وحوصرت منف ثم أخذت عنوة ، وبعدها
استسلمت البلاد للملك الفارسى قمبيز الذى يعد رأس الأسرة السابعة
والعشرين •

والأسرة السابعة والعشرون تضم ملوكا فارسين • وفى عهدهم
اعتبروا مصر ولاية فارسية ، ولذلك أعادوا تنظيمها على هذا الأساس •
وفى التراث اليونانى نجد كثيرا من الاشارات الى معاناة البلاد فى تلك
الفترة • ولكن الشواهد المعاصرة لا تؤيد هذه الأقوال اليونانية • فقد
أجرى قمبيز ومن بعده ابنه دارا الأول تغييرات ادارية كثيرة أفادت البلاد
كثيرا • فعلى سبيل المثال صنفت القوانين وأعيد تنسيقها ، ونفذت مشاريع
عمرائية كثيرة منها اكمال العمل فى قناة نخاو الثانى لوصول نهر النيل
بالبحر الأحمر ، وحتى المعابد لم يهملوا شأنها بل بنوا معابد جديدة
ورمموا المعابد القديمة •

وفى السنوات التى تلت هزيمة الفرس على أيدي الاغريق فى موقعة
ماراثون (٤٩٤ ق.م •) ، جرت محاولة لطرد الفرس من مصر ، لكن
أكسرسيس خليفة دارا الاول (٤٨٦ ق.م •) تمكن من قمع الثورة وفرض
ادارة صارمة على البلاد •

والمعلومات المتوفرة عن أحوال مصر فى القرن الخامس الميلادى
نادرة فى الأخبار المعاصرة ، ومعظمها من مصادر اغريقية • وكان اعتلاء
ارتاكسرسيس الاول سنة ٤٦٥ ق.م • بعد وفاة والده أكسرسيس فرصة
سباحة لقيام ثورة فى الدلتا تحت قيادة اناروس - وهو أمير محلى يعتقد
أنه من السلالة الملكية لأسرة سايس • وقد نجحت الثورة فى البداية
نجاحا ملحوظا ، وسيطرت على معظم الدلتا • وبعد ذلك هبطت عليهم
مساعدة لم تكن منتظرة فى صورة أسطول ضخم أرسلته اليهم أثينا ،

تمكن الثوار بمساعدته من احتلال معظم اقليم منف • ومع كل ذلك ، لم يتمكن الثوار من احتلال القلعة الداخلية التي فر اليها الفرس وتحصنوا بها • وظل المصريون - بمساعدة الاغريق - مسيطرين على الدلتا لفترة من الوقت ، الا أنهم لم يتمكنوا من الوقوف في وجه الهجوم المضاد المنظم الذى شنه عليهم الفرس بقيادة ميجابيكسوس • وفى سنة ٤٥٤ ق.م • تم القضاء على الثورة وسبق اناروس أسيرا الى فارس حيث تم اعدامه ، وأصبح اليونانيون أنفسهم على وشك الاندحار • لكن الثورة لم تنطفئ تماما ، بل استمرت المقاومة للغزو الفارسى فى الركن الشمالى من الدلتا على يدى أمير يسمى أميرتيوس ، لم يحفظ التاريخ للأسف شيئا عن أفعاله • وفى النهاية سحقت محاولته هى الأخرى • ويحدد مانيتون انتهاء عصر الأسرة السابعة والعشرين بوفاة الملك دارا الثانى سنة ٤٠٥ ق.م • ، الا أن هناك وثائق وجدت فى فيله من عهد خليفة ارتاكسر كسيس الثانى •

وتحتوى الأسرة الثامنة والعشرون على اسم واحد فقط هو الملك أميرتيوس ، الذى ربما كان حفيدا للأمير الثائر أميرتيوس • والمعلومات عن هذا الملك قليلة ، فيما عدا أنه قد أفلح فى طرد الفرس من مصر وتمكن فى السنة الخامسة من حكمه (٤٠٠ ق.م) من السيطرة على فيلة فى جنوب مصر • وبوفاته انقضى عهد الأسرة الثامنة والعشرين •

وملوك الأسرة التاسعة والعشرين من مهندس بالدلتا • وقد انقضى عهد هذه الأسرة والأسرة الثلاثين التالية لها ، فى محاولات متكررة للحيلولة دون تمكن الفرس من تثبيت وضع مصر كولاية فارسية • ومرة أخرى يعتمد المصريون فى كفاحهم هذا على معاونة الاغريق لهم • وقد وقع الملك نفريرتس (٣٩٨ - ٣٩٣ ق.م) معاهدة مع اسبرطة الا أنها كانت قليلة الأثر • أما الملك أخوريس - من ملوك نفس الأسرة - فقد استخدم أحد القواد من المرتزقة الأثينيين ويدعى خابريوس ، ولكن سرعان ما استدعت أثينا هذا القائد على اثر شكوى من الحاكم الفارسى فارنا بازوس •

وفى سنة ٣٧٣ ق.م • شن القائد الفارسى فارنا بازوس هجوما كبيرا ضد الملك المصرى نختانبو الأول أول ملوك الأسرة الثلاثين - وأصلها من سببنتوس بالدلتا - ولكن هذا الهجوم فشل بسبب المقاومة غير المتوقعة من جانب المصريين حتى أتى فيضان النيل • ثم ما لبث أن حدثت ثورة فى الولايات داخل الامبراطورية الفارسية حولت اهتمام الفرس بعيدا عن الجبهة المصرية لفترة من الوقت •

وفى سنة ٣٦٠ ق.م. أحس تاوس خليفة نختانبو الأول فى نفسه القوة فهاجم الفرس فى فينيقيا ، وأرسل طالبا العون من اسبرطة وأثينا، الا أن الحملة انتهت بمهزلة أدت الى الاطاحة بتاوس ليحل محله نختانبو الثانى - أخذ أقربائه حديشى السن . وكان هذا الأخير مثل سمته نختانبو الأول من رعاة الفنون .

هذا الملك له تابوت ضخيم فى دواق التماثيل المصرية بالمتحف البريطانى (نموذج رقم ١٠) .

فى هذه الفترة كان ملك فارس هو أرتا كسرسيس أوخوس الذى صمم على إعادة ضم مصر الى الامبراطورية الفارسية . وبعد مناوشات بسيطة شن الفرس هجومهم الخامس سنة ٣٤٣ ق.م. على مصر ، فما كان من نختانبو الثانى الا أن قر الى النوبة . وبذلك عادت مصر ولاية فارسية حتى سنة ٣٣٢ ق.م. ويعتبر بعض المؤرخين القدامى ملوك الفرس فى هذه الفترة هم ملوك الأسرة الحادية والثلاثين .

وأخيرا ، قضى على حكم الفرس لمصر نهائيا عندما قدم اليها الاسكندر الأكبر سنة ٣٣٢ ق.م. ، واستقبل من المصريين - على الرغم من كونه أجنبيا - استقبال الفاتحين بصفته محرر مصر من الغزو الفارسى . ولم يمكث الاسكندر بمصر طويلا . ولكى يتقبل المصريون حكمه لجأ الى الوسائل السياسية ، فقدم الاضحيات للآلهة بمنف ، وزار معبد آمون بواحة سيوة . وقد اعتبر المصريون الاسكندر واحدا من الفراعنة ، وقام هو من جانبه بأقراهم على الأوضاع الادارية بالبلاد وقبل مغادرته مصر أسس مدينة الاسكندرية التى سوف تصبح فى عهد أخلافه عاصمة مصر الرسمية .

العصر البطلمى (٣٣٢ - ٣٠ ق.م.)

بعد غزو الاسكندر الأكبر لمصر ، أصبحت مقاطعة تابعة للامبراطورية المقدونية الجديدة . وفى سنة ٣٢٣ ق.م. مات الاسكندر فجأة . وبعد فترة قصيرة من موته أرسل فيليب أريديوس بطليموس لاجوس لحكم

مصر • وما لبثت الامبراطورية المقدونية أن تحللت بسرعة في السنوات اللاحقة لموت الاسكندر • فبدأ بطلميوس بخطى وثيدة نحو نحو الاستقلال بمصر ، حتى أفلح سنة ٣٠٥ ق.م • في تنويع نفسه ملكا على مصر وأضاف الى اسمه لقب سوتر - أى المخلص - وبذلك تأسست الأسرة البطلمية •

وقد انتقلت مصر في عهد البطالمة الى مرحلة حضارية جديدة ازدهرت فيها أحوال البلاد • وأعيد تنظيم مصر إداريا على أسس اغريقية ، وأصبحت اللغة اليونانية هى اللغة الرسمية • وفى مجال الفنون أدخلت أفكار جديدة مجلوبة من العالم الهيلينى ، أثرت بشكل ملحوظ على الأنماط العتيقة والتقاليد الفنية الموروثة (شكل ٢٦) • وفى المجال العسكرى أعيد تنظيم الجيش على الأسس المقدونية ، وأصبح أداة قتالية فعالة • ولم يحاول البطالمة إثارة الشكوك حول مناهجهم الدينية ، رغم دخول آلهة أجنبية كثيرة الى مصر فى عهدهم - بعضها اغريقية وبعضها آسيوية • فقد استمروا فى رعاية مجمع الآلهة المصرية الرئيسية باستمرار ، وأقاموا كثيرا من المعابد الضخمة • وفى النقوش البارزة التى حفروها على جدران هذه المعابد ، حرص ملوك البطالمة على الظهور بمظهر الفراعنة القدماء - وهناك أسباب تدعو الى الاعتقاد بأن ذلك كان هدفهم بالفعل • ولم يكتفوا بذلك بل اقتبسوا ألقابا ملكية مصرية وسجلوا أسماءهم داخل خراطيش •

ومع كل ذلك كانت اتجاهاتهم مختلفة ، فاهتموا اهتماما كبيرا بالتجارة ، وأسسوا الموانئ الجديدة ، وقاموا بتنمية العلاقات مع آسيا وغيرها من البلاد التقليدية • وكان البطالمة من رعاة الثقافة والعلوم • ومن أهم آثارهم فى هذا المجال مكتبة الاسكندرية العظيمة التى أسسها بطلميوس الأول • ومن خلفائه المستنيرين بطلميوس الخامس ابيفانيوس ، الذى رعى وتعهد المعابد المحلية - واليه يشهب المرسوم المنقوش على حجر رشيد (نموذج ٢٤ بالمتحف البريطانى - شكل ٢٤) •

ولكن العصر البطلمى لم يستمر على هذه الدرجة من الحيوية والاستنارة • وفى أوائل القرن الأول قبل الميلاد فقدوا امبراطوريتهم الآسيوية وبدأت سيطرتهم الداخلية فى التراخي • وزادت حدة المنازعات من زعزعة استقرار النظام • ولم تترك لهم أطماع الرومان فرصة لاعادة الاستقرار •

وفى عهد بطليميوس الثانى عشر أوليتس (٨٠ - ٥١ ق م) أصبح
التدخل الرومانى فى شئون مصر حقيقة واقعة ، بعدها أصبح ملك مصر
لا يزيد الا قليلا عن أحد رعايا روما .

وانتهى العصر البطلمى بصفة نهائية سنة ٣٠ ق م . بوفاة كليوباترا
السابعة ، ثم ابنها قيصرىون ، لتصبح مصر مقاطعة رومانية .

الفصل الثالث

فى

اللغة ، وأدوات الكتابة ، وحل الشفرة الهيروغليفية

توجد صلة قرابة بين اللغة المصرية ومجموعة اللغات التى تنتمى إليها اللغتان السامية والحامية . فقد عثر فى اللغة المصرية القديمة على ثلاثمائة كلمة - على الأقل - من اللغة السامية ، ومائة من الحامية . كما وجد أن الكثير من الكلمات مشترك بين اللغات الثلاث . وفيما إلى بعض النماذج .

Egyptian المصرية	Semetic السامية	Hametic الحامية
m (w) t 'die (موت)	mwth (Hebrew يهودية)	emmet (Berber (البربر
nfr (good (جميل)		nefir (Bedja (البيزا
djb' (finger (اصبع)	Isba' (Arabic (عربى	jiba (Bedja (البيزا
sms (follow (يتبع)		Simis (Bedja (البيزا
gm (find (يجد)		egmi (Touareg (طوران
qfn (bake (يخبز)		ekref (Berber (البربر
hsb. (count (حساب)	hasaba (حسبة)	(Arabic (عربى

ولتفسير وجود هذه العناصر اللغوية الأجنبية رأتى الأخذ بفكرة أن اللغة - كما وصلت إلينا - كانت قد نشأت نشأة استقلالية بعد أن اختلطت عدة أجناس بشرية معا . والحقيقة أن هذا التشابه من الكثرة بحيث لا يمكن إرجاعه إلى التجارة أو الاختلاط العابر . وهناك ما يعزز القول بأن بعض الأفكار قد دخلت مصر فى أزمنة مبكرة من خلال الاتصالات التى لابد أن تحدث من حين إلى آخر مع سكان البلاد الأجنبية . وقد حدث بالفعل اتصال بين سكان وادى النيل وسكان وادى النهرين ، على الرغم من عدم معرفتنا للثقافات التى تم بها هذا الاتصال . والدليل على ذلك أن بعض مبتكرات الحضارة السومرية - ومنها على سبيل المثال الختم

المستدير ، ورأس الصولجان الحجري الكمثرى الشكل ، وبعض الأفكار الفنية المميزة لدى السومريين ، وطريقة استخدام الطوب في المعمار - ظهرت كلها فجأة في مصر ، وبدأ العمل بها في أواخر عصر ما قبل الأسرات ، قبل تأسيس أول أسرة ملكية على يدى الملك الأسطورى مينا .

ولا يمكن تتبع التأثير المصرى فى الحضارة السومرية فى مقابل ذلك ، حينذاك (حضارتى جمدة نصر وأوائل عصر الأسرة الأولى) . لذلك يمكن القول بأن الاقتباس الحضارى - فى هذه الفترة - سار فى اتجاه واحد ولم يكن تبادليا . ولم ينحصر فضل سومر على الحضارة المصرية فى عدد محدود من المنتجات أو الأساليب الفنية ، ولكن يبدو أنها نقلت الى مصر مجموعة من الكلمات أهمها أسماء بعض الحبوب والمصطلحات الزراعية التى ثبت أنها مقتبسة من السومرية .

وأهم من ذلك كله أن حضارة سومر كانت الحضارة الرائدة التى أرشدت المصريين الى أصول الكتابة . وعلى الرغم من وجود بعض الاختلاف فى الكتابة السومرية التى تعتمد على رموز تدل على مقاطع شاملة للحروف المتحركة والساكنة ، عن الكتابة المصرية الهيروغليفية التى لا تدون سوى الحروف الساكنة ، فإن الطريقة الأساسية واحدة وتعتمد على الرموز فى التعبير ، ليس فقط عن أشياء ملموسة - يمثلها الرمز - ولكن عن كلمات أخرى (أو أجزاء منها) تحمل نفس الجرس ، وهى الطريقة المعروفة باسم قاعدة الكناية التصويرية *rebus principle* . وهذه الطريقة - طريقة التكنية بالصورة - هى السمة المشتركة بين اللغتين . وكلتا اللغتين استعمالان رموزا حسية (مخصصات *determinatives*) اضافية . تجلده المعنى حتى يسهل فهمه . وهناك فرق فى استخدام الرموز المحددة بين اللغتين ، ففي اللغة المصرية يكون المخصص لاحقا (يأتى فى آخر الكلمة) ، بينما المخصص يمثل بادئة الكلمة السومرية ، وهذا الفرق وغيره من الفروق من السهل فهمه لأن تطوير اللغة والتعبير عنها تم فى كلتا الحضارتين بطريقة مستقلة . وانفرد المصريون عن السومريين باستخدام الرموز الأبجدية (رمز مستقل لكل حرف ساكن) . وبينما نجد الكتابة السومرية قد تطورت بسرعة من الشكل التصويرى الى الخط المسماى ، نجد أن الكتابة المصرية قد احتفظت بالشكل التصويرى الهيروغليفى لمدة تقرب من ٣٥٠٠ سنة - من سنة ٣١٠٠ ق.م. حتى نهاية القرن الرابع الميلادى (آخر نقش هيروغليفى موجود « بجزيرة فيلة » ويرجع تاريخه الى سنة ٣٩٤ ميلادية) .

آخر هتس هيروغليفي في مقتنيات المتحف البريطاني يرجع تاريخه
الى سنة ٢٩٦ ميلادية في فترة حكم (دقلديانوس Diocletian
(نموذج رقم ١٦٩٦) .

وفي نهاية القرن الثالث الميلادي بدأ المصريون في تدوين لغتهم بنوع
من الخط المقتبس من الابدجية اليونانية مضافا اليه سبعة احرف من الخط
الهيروغليفي . وهذا الشكل الجديد للكتابة المصرية هو الذي عرف
باسم الكتابة القبطية (شكل ٢٧) - وهي كلمة محرفة بدون شك عن
الكلمة اليونانية ايجيبتوس Aiguptios .

وبعد أن بطل استخدام الهيروغليقية ، سرعان ما نسيت طريقة
قراءتها ، ولم يمكن الاهتمام الى مفتاح لحل رموزها وفهم معناها حتى
سنة ١٧٩٩ . ففي هذه السنة اكتشف أحد العسكريين ويسمى بوشار
الحجر الذي نعرفه اليوم باسم حجر رشيد (شكل ٢٨) ، وذلك أثناء
حفر الأساسات لتقوية القلعة التي سميت فيها بعد بقلعة جوليان قرب
مدينه رشيد ، التي تقع على الفرع الغربي للنيل قرب البحر المتوسط .
وقد تخلت مصر عن هذا الحجر لبريطانيا بموجب معاهدة الاسكندرية
سنة ١٨٠١ - تحت بند XXI من هذه المعاهدة . ووصل الحجر الى
انجلترا سنة ١٨٠٢ .

وأدرك مكتشفو الحجر على الفور مدى أهميته . وقد لاحظوا أن
هناك نصا هيروغليفيا قديما منقوشا عليه ، يصاحبه ترجمة يونانية
قراءتها ممكنة . كذلك وجدوا أن نقش النص مكتوب للمرة الثالثة بالخط
الديموطيقي وهو نوع من الخط المبني على الحروف ، ظهر في مرحلة
متأخرة في مصر وأصبح الخط الوحيد - تقريبا - المستخدم في تحرير
الوثائق الزمنية منذ ظهوره : تجدد الإشارة الى أن اللغة التي يعبر عنها
الخط الديموطيقي هي المصرية .

اذن ، فالجزء مسجل عليه ثلاثة أنماط من الكتابة ، لكنها جميعا تعبر
عن لغتين هما اليونانية والمصرية (لأن النصين الهيروغليفي والديموطيقي
يعبران عن لغة واحدة بنوعين من الكتابة) . فيكون الموجود في الواقع
هو نصا (مزدوجا) مصرياً مع ترجمته اليونانية .

ولمدة عشرين سنة بعد وصول الحجر الى انجلترا عكف الدارسون
على محاولة حل شفرة الكتابة الهيروغليفية والديموطيقية . وقد تحقق أول

نجاح جوهري في هذا المجال على يدى أحمد الدبلوماسيين السويديين واسمه أكربال (١٧٦٣ - ١٨١٩) ، فقد تمكن فى سنة ١٨٠٢ من التعرف على عدد من الأسماء الحقيقية مثل بطلميوس وذلك بمقارنة النص اليونانى بالنص الديموطيقى . فلما أمكنه تمييز هذه الأسماء فى النص الديموطيقى خطأ خطوة أخرى ، اذ أمكنه من معرفة المقابل لهذه الأسماء فى اللغة القبطية أن يميز كلمات أخرى مثل الكلمة التى تعنى « الاغريق » ، والكلمة التى معناها « معابد » ، كما أمكنه تمييز بعض الضمائر وأسماء الاشارة مثل كلمة « له » . وإنتهت جهوده عند هذا الحد .

بعد ذلك تمكن الفيزيائى الشهير توماس يونج (١٧٣٣ - ١٨٢٩) من تحقيق خطوة أخرى نحو النجاح ، عندما تمكن من اثبات صحة ما رجحه كل من بارثلمى وجيجنز (١٧٢١ - ١٨٠٠) من أن «العلامات أو الرموز الهيروغليفية المكتوبة داخل الاطار البيضاء (الخرطوش) على الآثار المصرية هى أسماء الملوك ، وأوضح أن اسم بطلميوس - المحفور داخل خرطوشه - قد تكرر عدة مرات فى حجر رشيد ، وأمكنه مضاهاة ٦٨ مجموعة من رموز النص الديموطيقى بكلمات يونانية ، الا أن الخصائص الصوتية التى أعطاها لهذه الرموز كانت فى الغالب خاطئة .

جهود شمبليون فى حل الشفرة الهيروغليفية :

تستحق جهود شمبليون فى كشف أسرار الكتابة الهيروغليفية الى وقفة طويلة ، حيث ان كل الجهود السابقة - على أهميتها - لا تكاد تذكر الى جانب الانجاز الكبير الذى حققه هذا العالم . ويجب علينا الاقرار بأن فرانسوا شمبليون (١٧٩٠ - ١٨٣٢) هو العالم الذى قيض له الاهتمام الى أسرار الكتابة الهيروغليفية . ففي الوقت الذى كان يونج يعالج فيه هذا الموضوع كنوع من التسلية وامضاء وقت الفراغ ، نجد شمبليون يأخذ الموضوع مأخذ الجد بحماس منقطع النظير . وساعده على أداء مهمته هذه الملمة الواسع باللغات بدرجة لم يصل اليها يونج .

كانت نقطة البداية فى مسيرة شمبليون الموفقة سنة ١٨٢٢ . ففي هذه السنة تمكن شمبليون من اثبات صحة قراءات يونج لاسم بطلميوس الموجود داخل خراطيش حجر رشيد ، والتدليل على صحة استنتاج يونج حول وجود اسم كليوباترا داخل خرطوشه على مسلة ملقاة على الأرض (عشر على المسلة بسانكس سنة ١٨١٥ بقيلة ثم نقلت سنة ١٨١٩ مع قاعدتها الى حديقته العامة بكنيستون لاسى بدورست) . وقد وجد أن هناك نقشاً يونانياً على القاعدة الحجرية يحتوى على اسمى بطلميوس وكليوباترا . ووجد أن أحد خراطيش المسلة يتطابق مع اسم بطلميوس .

على حجر رشيد ، فاستنتج شمبليون أن باقى الخراطيش احتوت على اسم كليوباترا . فقام بمطابقة ثلاثة رموز بالخراطيش مع الرموز الدالة على أحرف I, O, P فكانت المطابقة صحيحة فيما عدا الحرف P ، لكن ذلك لم يربك شمبليون أو يشككه فى صحة قراءاته ، لأنه كان يدرك مثل يونج أن مبدأ الاشتقاق يمكن أن يتسبب فى وجود أكثر من رمز للمدلول الواحد . وعلى هذا تمكن شمبليون من حل الشفرة الهيروغليفية حسب الايضاح التالى :



بطليموس PTOLEMY



CLEOPATRA

كليوباترة

بعد ذلك أعلن شمبليون اكتشافه هذا فى سبتمبر سنة ١٨٢٢ فى رسالة وجهها الى أكاديمية النقوش الكتابية بفرنسا (Académie des Inscriptions) عنوانها خطاب للسيد داسييه بخصوص الخصائص الصوتية للأبجدية الهيروغليفية (Lettres a Monsieur Dacier relative à l'alphabet des hieroglyphes phonétiques) ، وقد تمكن شمبليون ، إضافة الى اسمى بطليموس وكليوباترا ، من اعطاء أسماء أكثر من سبعين ملكا قديما مستخدما الأبجدية والرموز الهيروغليفية ، شاملة للفترة منذ عهد الاسكندر (٣٣٢ - ٣٢٣ ق م) وأنطونيوس (١٣٨ - ١٦١ ميلادية) . بعد ذلك لم تدع الحاجة الى مزيد من التدليل على الدلالة الصوتية للحروف الهيروغليفية - كما كانت تنطق فى العصرين الهيلينى والرومانى . لكن المطلوب كان اثبات أن خصائص النقوش ودلالاتها ظلت - فى هذين العصرين - كما كانت عليه منذ العصر الفرعونى . وقد قام بذلك شمبليون نفسه ووفق فى ذلك آيما توفيق ، وذلك عندما تمكن بعد قليل

من خلال مكتشفاته السابقة من التوصل الى حل رموز خراطيش رمسيس وتحتمس ، وبذلك أثبت أن قواعد الكتابة في عصرهما لم تتغير عما كانت عليه منذ العصر القديم . وبعد ذلك بثمانية عشر شهرا من ذلك ، ألف شمبليون كتابا مختصرا عن نظام الكتابة الهيروغليفية أسماه المختصر في الكتابة الهيروغليفية *précis du système hiéroglyphique* أعطى فيه - بدرجة ملحوظة من الصحة - تفسيرات ليس فقط لقائمة كبيرة من أسماء الملوك ، بل تعدى ذلك الى تفسير كلمات وعبارات ، وجمل في بعض الأحيان . وقبل وفاته في سن الثانية والأربعين - في مارس سنة ١٨٣٢ - كان شمبليون قد حقق انجازات أخرى وأضاف اضافات جوهرية لعلم المصريات منها اضافاته المستفيضة الى الحصيلة المتوفرة عن الرموز والكلمات .

اهمية انجازات شمبليون :

لكي ندرك مدى الصعوبات التي واجهت شمبليون ومن سبقه عندما تصدوا لحل الشفرة الهيروغليفية ، فعلينا أن نتذكر أن النقوش الهيروغليفية لا تتركب من أبجدية قليلة الحروف مثل الأبجدية الفينيقية أو اليونانية من بعدها ، ولكنها تتركب من عدد كبير جدا من الرموز - المعروف منها الآن حوالى سبعمائة علامة مختلفة . ويمكن تصنيف هذه العلامات في مجموعتين :

(أ) العلامات التصويرية *Ideograms* : والكلمة نفسها مستمدة من كلمتين هما *idea* أى فكرة و *gramma* أى شكل أو «خاصية مسجلة» .

(ب) العلامات الصوتية *phonograms* : والكلية مركبة من كلمتي *phone* أى صوت و *gramma* أى شكل . وتسمى هذه المجموعة أيضا بمجموعة الرموز الحسية .

وتدل العلامة التصويرية على معنى الكلمة بدون تحديد . فمثلا هناك علامة تصويرية للشمس على شكل حلقتين مشتركتين في نفس المركز ويقصد بها الشمس ذاتها . ولكنها قد تعنى أيضا أية خاصية من خواص الشمس أو أية كلمة متصلة بها مثل الضوء والبريق ، أو مثل الصباح ، أو مثل الفلين تشرق أو تشم . كذلك فإن العلامة التصويرية الخاصة

بالمركب قد ترمز للمراكب من أى نوع مثل المراكب العادية والسفن

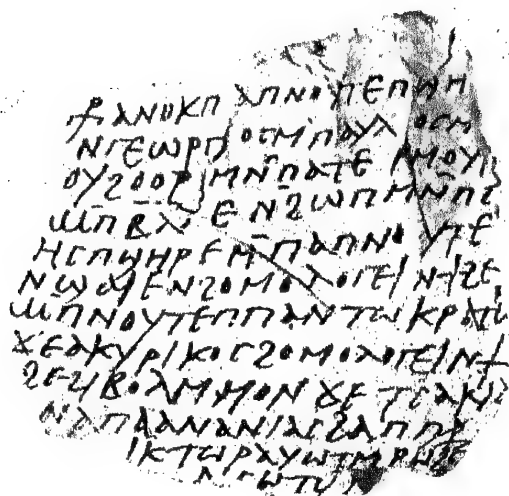
وعبارات البحار ، لكنها قد تعنى الأفعال التي لها علاقة بالملاحة أيضا .

ودور العلامة الصوتية هو ايضاح الهجاء الصوتي للكلمة دون الحروف المتحركة وهي على ثلاثة أنواع :

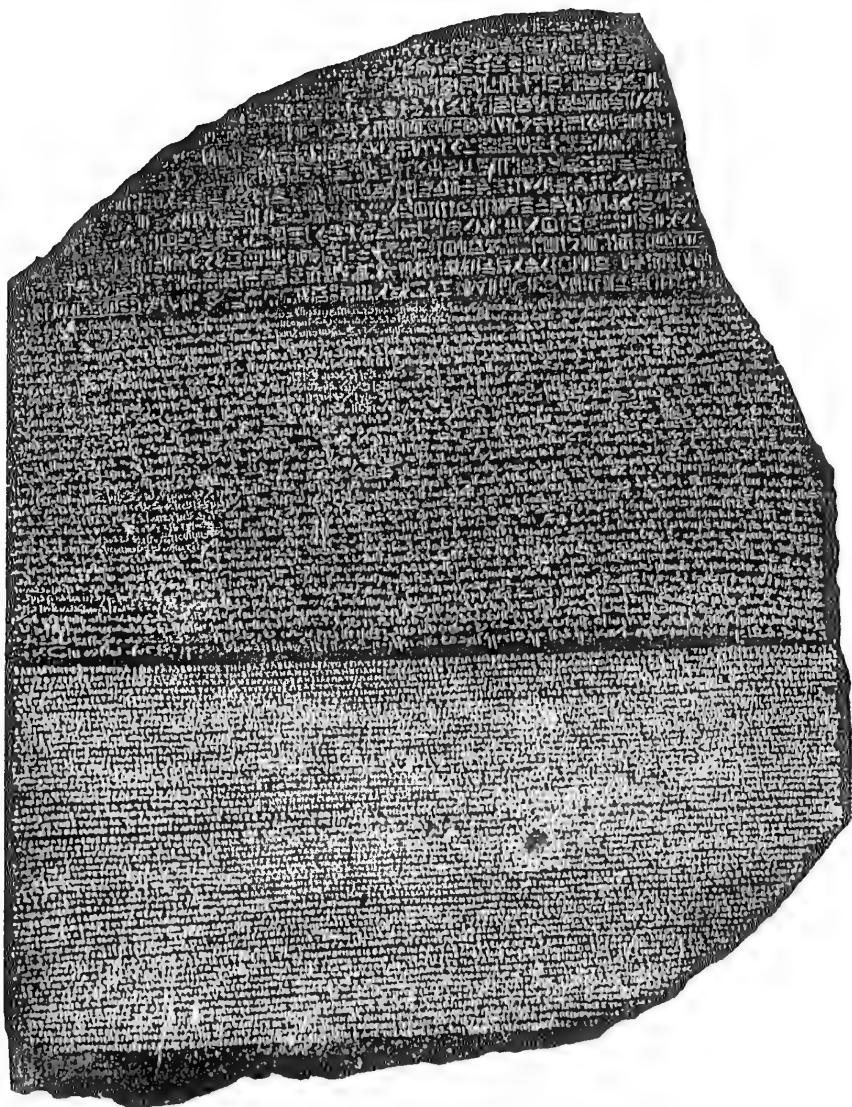
- ١ - رمز أبجدي عادي يمثل الحروف الساكنة مثل = الفم (mouth)
 يمثل حرف الراء (r) = (اليد hand) تمثل حرف الدال (d)
 | (قطعة قماش a piece of cloth) تمثل حرف السين (s) .
- ٢ - العلامة الثنائية biliteral وتتكون من حرفين ساكنين مثل علامة البيت □ التي تمثل حرفي بر Pr ، والسلة ≡ التي تمثل حرفي نب (nb) والأرنب الوحشي ≡ الذي يمثل حرفي ون (wn) .
- ٣ - علامة ثلاثية trilateral وتمثل ثلاثة حروف ساكنة مثل الرغبة على حصيرة = ويمثل حطب (htp) ، والقلب الذي تخترقه قصبه
 † تمثل نفر (nfr) .

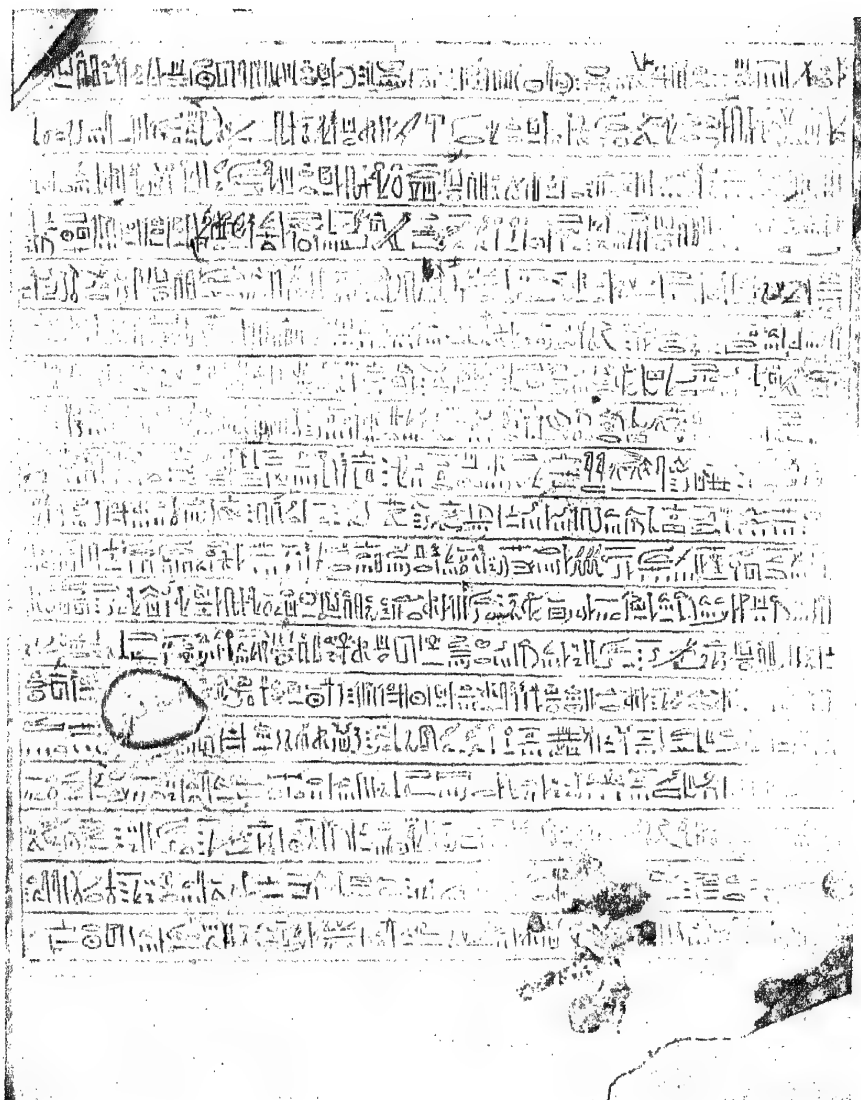


٢٦ - رأس تمثال من حجر الشست لأحد الملوك .



٢٧ - كسر من الحجر الجيري عليها كتابة قبطية عبارة عن إيصال استلام نقود .





٣٤ - بردية هاريس الشهيرة .

[Faint, illegible handwritten text in a cursive script, likely from a manuscript.]



Handwritten text in Arabic script, organized into four columns. The text appears to be a list or inventory of items, possibly related to a library or collection. The script is dense and fills most of the page area.

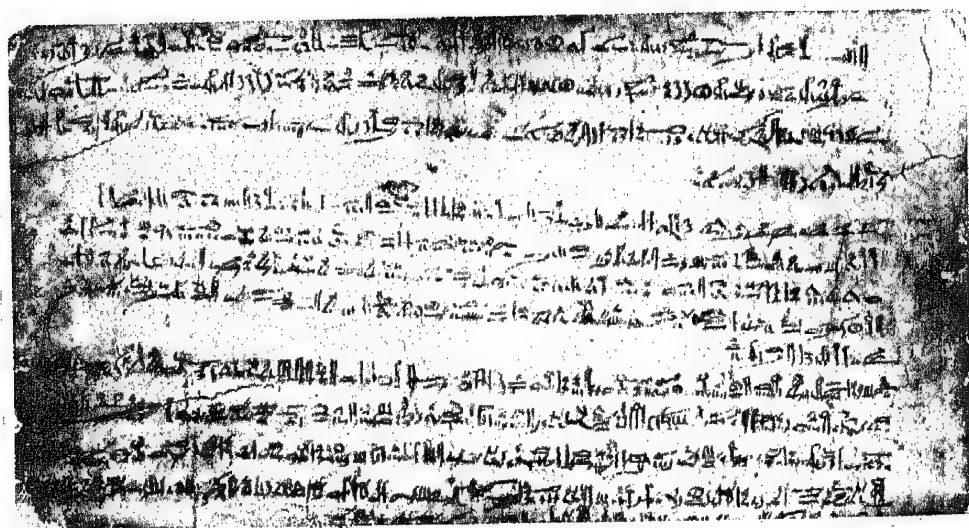
٣٧ - جزء من بردية تحتوي على تعاليم « امنوميم » .

Handwritten text in Arabic script, organized into a single column. The text is written in a clear, legible hand and appears to be a list or inventory of items, possibly related to a library or collection. The script is dense and fills most of the page area.

٣٨ - جزء من بردية تحتوي على تعاليم « عنخ شيشقي » .



٢٩ - جزء من نسخة الفلاح الفصح

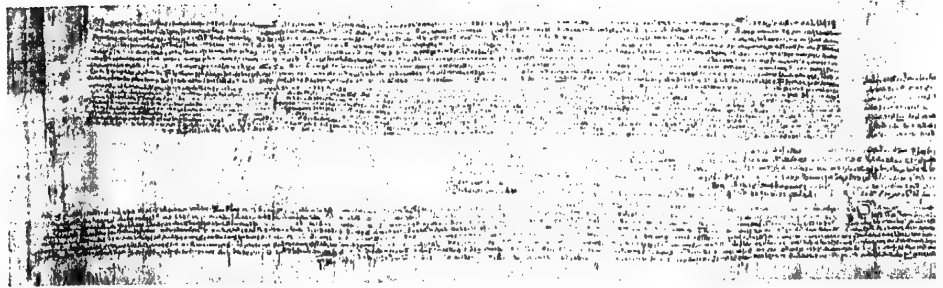


٤٠ - سورة للكتابة من الأسرة الثامنة عشرة عليها تأملات وأختبر خبر رعي سنب

Handwritten text in Arabic script, appearing to be a collection of poems or a manuscript page. The text is arranged in two main columns, with some marginalia on the left and right sides. The script is dense and cursive, typical of older Arabic manuscripts. There are some ink blots and signs of age throughout the page.



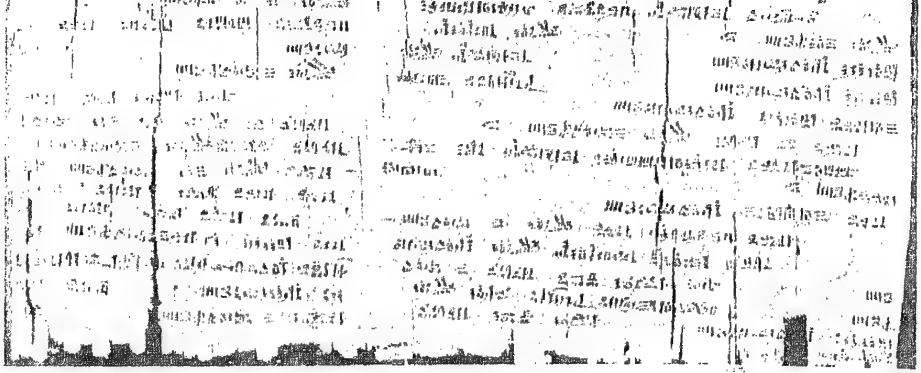
٤٣ - أوستراكا قبطية .



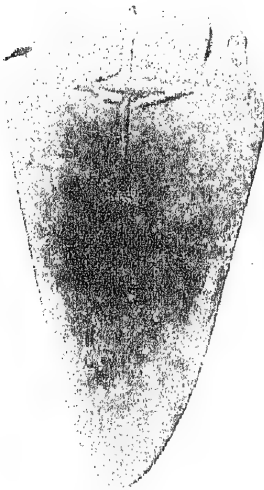
٤٤ - بردية ديموطيقية تحتوي على تفاصيل تنازل السيدة نختونس عن أملاكها .



٤٥ - كسرة ساعة مائة حجرية من عصر الاسكندر الأكبر .



٤٦ - بردية شستر بيتى الطنية رقم ٦ .



٤٧ - تمثال صغير من العاج

لامرأة من البدارى .



٤٨ - صلاية من حجر الشست

عليها رمز الإله «مين» .

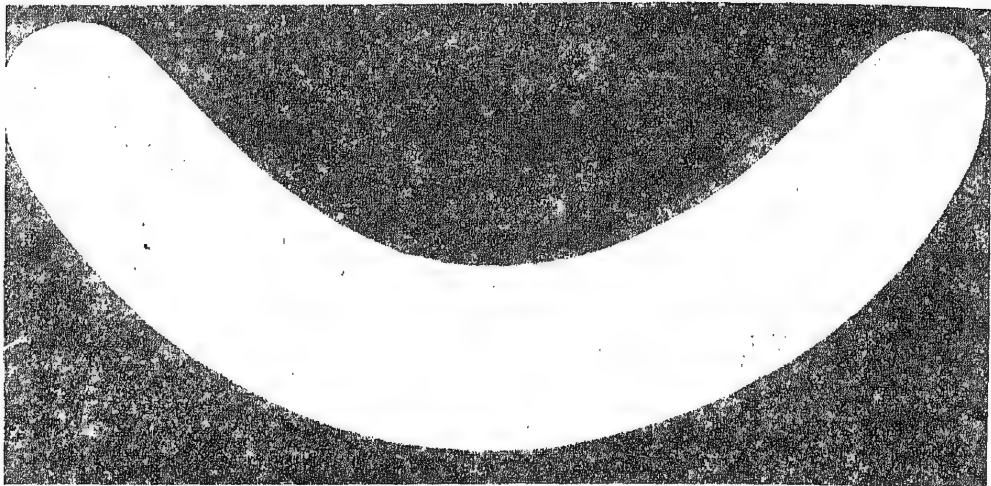


٤٩ - تمثال من البرونز للمجمل «أبيس»

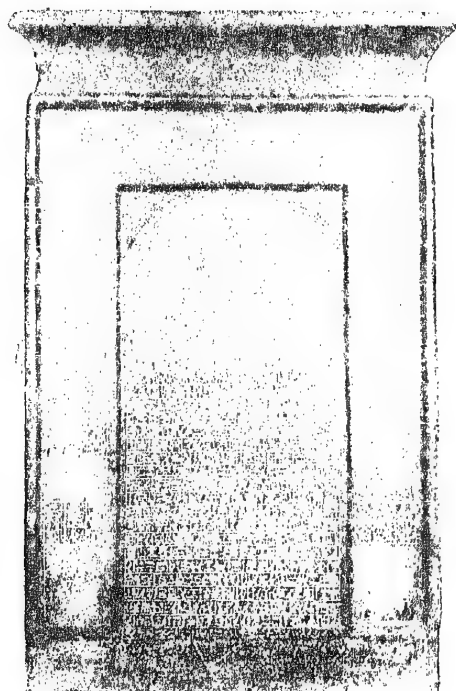
قام بتكريسه له المدعو «بتيسى» .



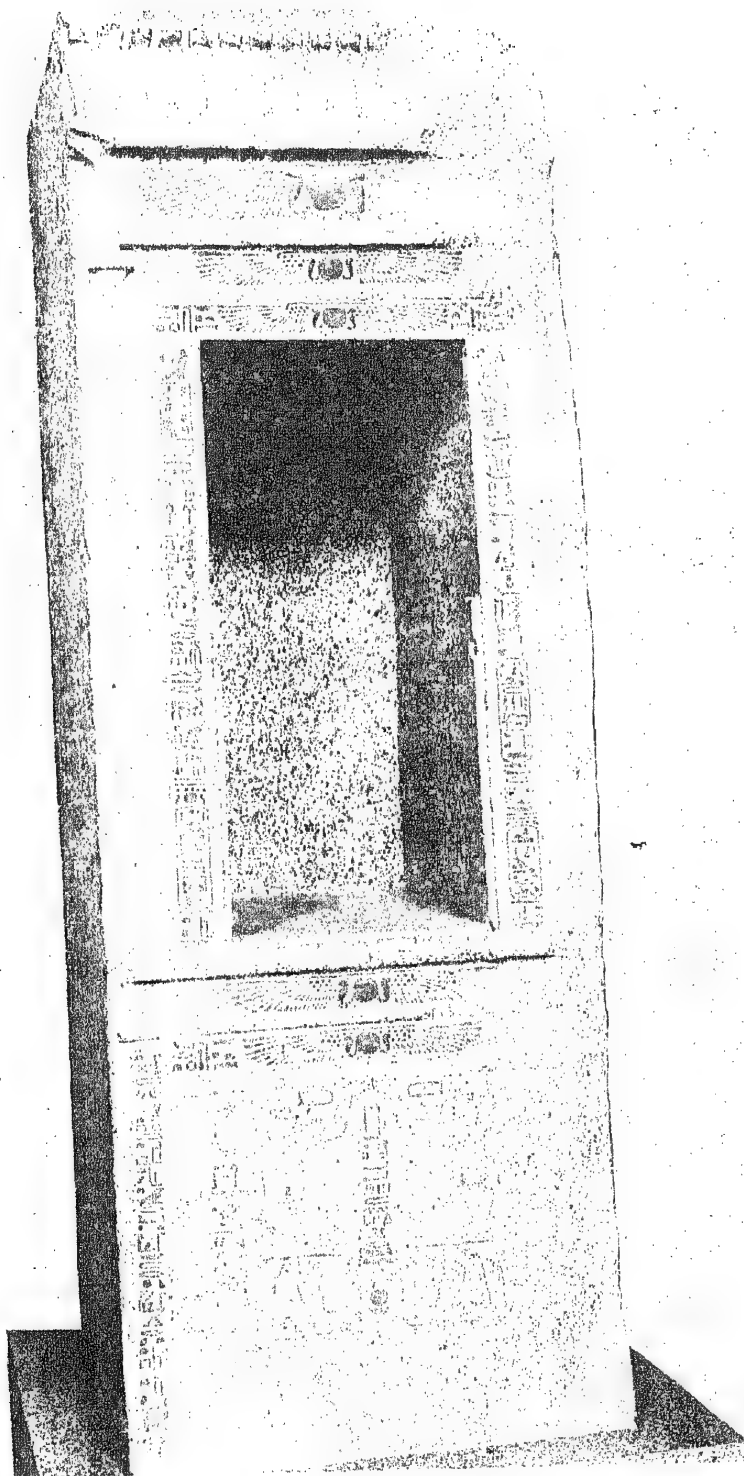
٥٠ - لوح للإلهة «قادش» وهي تقف على أسد .



٥١ - سكين سحرية (عليها تعاويذ) من العاج .

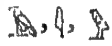







٥٢ - لوح للمهندسين «حور وست» .







٥٣ - مقصورة حجرية من فيلة .

ا		حقاب
ا		قصبة مزهرة
ى		قصبتان مزهرتان
ع		مساعد
و		فرخ سسمان
ب		حرف متطور عن فرخ السمان
P = ب		ساق
ف		مقعد بلا ظهر
م		حية ذات قرنين
ز		بومة
ر		ماء
هـ		فم
ح		اكلة بوص
خ		حبله من الكتان المبروم
غ		مشيمة
س		معدة حيوان
س		مزلاج باب
ش		قماش مطوى (منديل)
ق		بركة
ك		مل
ج		سلة ذات مقبض
ت		حامل جرة
ث		رقيف خبز
هـ		عقال للدواب
حـ		يد
		ثعبان

وكل حروف هذه الأبجدية ساكنة ، على الرغم من أن الضعيف منها
 مثل  إذا وجد في نهاية المقطع يمكن
 مضاهاته بالأحرف المتحركة a (أ) ، i (ي) ، u (و) في أول
 المقطع . ولم يكن المصريون القدماء يكتبون الحروف المتحركة مما سبب
 صعوبة في التأكد من نطق الحروف إلى درجة الاستحالة في بعض
 الأحيان . وأحيانا يمكن استنتاج النطق من المشتقات القبطية للكلمات .
 ومن أجل المساعدة على نطق الكلمات درج علماء المصريين على حشر كلمات
 قصيرة بين الحروف الساكنة مثل hetep راحة (rest) ، و per
 بيت (house) ، واستخدام حرف a للدلالة على م ، و حرف u
 للدلالة على w .

وعند كتابة كلمة ما كان الكاتب المصرى يستطيع أن ينبع أكثر من
 أسلوب في تدوينها . وأحد هذه الأساليب استخدام العلامات التصويرية
 الخاصة بها وتحتها خط رأسى مثل  (بر per) ومعناها « بيت
 (house) (rr) = رع للدلالة على « الشمس » . وهناك طريقة أكثر
 شيوعا هي استخدام العلامات الصوتية لبادئة متبوعة بعلامات تصويرية
 تعطي المعنى العام ، وتسمى العلامات التصويرية في وضعها هذا بالمتخصص
 determinative (كما يقول النحاة في العصر الحديث) كما في
 (depet « مركب boat » ووبن (Weben)
 « تشرق rise » أو « تشع أو تتألق shine » وعندما توجد
 علامة صوتية ثنائية أو ثلاثية فكثيرا ما كان الكاتب يستخدمها
 مع إضافة بعض الرموز الأبجدية حتى إذا كانت داخلية ضمن
 العلامة الصوتية نفسها ، مثل  (hetep) « يستريح rest »
 فهي تتركب من علامة صوتية ثلاثية (hetep) يضاف إليها الحرفان t
 ، ب p ، ومثل  (mer) « هرم pyramid » التي تتكون من
 الرمز الثنائي  (mr) مضافا إليه الحرفان m و r ،
 « متبعين بشكل هرمى كمتخصص » . وكم هو بطيء ومرهق وغير منطقي
 هذا الكم الهائل من الرموز بدرجة تجعل من الصعب التكهن بكيفية
 نشوئه والأكثر صعوبة هو تخيل السبب الذي يجعله يستمر بدون تطور
 يذكر طوال تلك الحقبة الطويلة من الزمن .

وتحقيق أى رمز هيروغليفى ، أو قراءة اسم أحده الملوك - على الرغم من أهمية مثل هذه الأمور كخطوة تمهيدية - لا يبدو أن يكون انجازا عقيما لم يساعد على قراءة وترجمة النصوص المستعملة فى تدوينها هذه الرموز . والفضل فى حل المشكلة بحيث تكون الرموز مساعدة على ترجمة الكلمات ، وكذلك بعض الكلمات مساعدة على حل شفرة الرموز ، فى تعاضد مزدوج - سببه هو بقاء اللغة القبطية حية حتى القرن السادس عشر . كلغة يستخدمها الأقباط فى مصر - وان كانت قد أصبحت غير مفهومة . فمفردات اللغة القبطية تتركب من كلمات مستعارة بصورة مباشرة من اللغة اليونانية . وفيما يلى بعض الكلمات الهيروغليفيه ونظائرها القبطية .

	(r) mouth	po' (ro)
	(pt) heaven	ne (pe)
	(kmt) Egypt	khmae (keme)
	(bin) bad	hwoon (boon)

وكان شميليون مدركا لأهمية اللغة القبطية ، مما جعله يتقنها فى سن مبكرة ، ومكنه هذا من ترجمة كلمات من النص اليونانى المنقوش على حجر رشيد الى القبطية . وعندما توصل الى قواعد النقش الهيروغليفى بحث عما ترجمه فى النص الهيروغليفى فى المواضع المناسبة للاهتمام الى الكلمات لهيروغليفيه المقابلة لمثيلاتها فى الترجمة القبطية . وكانت مهمته صعبة لأن النص الهيروغليفى كان مكتوبا حسب العادة المتبعة - بدون فواصل بين الكلمات . وبعد أن تمكن من حل الكثير من الرموز الهيروغليفيه استخدم الأسلوب العكس - بنفس الأسلوب - ليترجم عن الهيروغليفيه الى القبطية ما استطاع تمييزه منها ليعرف معناها . وهذه الطريقة - على أية حال - لها محاذيرها لأن الكلمات الهيروغليفيه التى دخلت الى اللغة القبطية محدودة بالنسبة للكلم الهائل من الكلمات الهيروغليفيه ، وكذلك لتطور شكل كثير من الكلمات القبطية عما كانت عليه فى أول الأمر مما يصعب الاهتمام الى الأصل الذى اشتقت منه . وفى حالة عجز اللغة القبطية عن المساعدة فى فهم المعنى ، فإن الوسيلة التالية هى استخدام أسلوب الاستنباط ، ومحاولة التوصل للمعنى من ورود الكلمة فى سياقات مختلفة .

ران لم يفتح كل ذلك يمكن الرجوع الى اللغة العبرية التى حافظت على كثير من الكلمات المشتركة فى مجموعة اللغات السامية . وبهذه الوسائل أمكن للدارسين قراءة كل الرموز الهيروغليفية والكثيف عن معانى نسبة كبيرة من مفردات اللغة المصرية القديمة .

وقد استخدم المصريون القدماء نوعين من الخط بالإضافة الى الهيروغليفي . وكلا النوعين من سلالة الخط الهيروغليفي ، أحدهما نتج عن الهيروغليفية مباشرة ، والآخر نتج عنه مباشرة . وأولهما هو الخط الهيراطيقى heratic (من كلمة hieratikos اليونانية ومعناها كهنوتي) ، والثاني هو الخط الديموطيقى demotic (من كلمة demotikos اليونانية ومعناها الشعبي) . والديموطيقية هى التى دون بها أحد نصوص حجر رشيد . وسبب هاتين التسميتين يرجع الى زمن اليونانيين فقد وجدوا أن الهيراطيقية ينحصر استعمالها فى تدوين النصوص الدينية (على الرغم من أنها استخدمت قبل ذلك فى تدوين الآداب والأعمال والوثائق الزمنية) ، أما الديموطيقية فوجدوها تستخدم فى تدوين الكتابات الدينية والشعبية (اللا دينية) .

كانت الهيروغليفية تكتب فى أى اتجاه (من اليمين الى اليسار وأحيانا بالعكس) . ولكن الهيراطيقية والديموطيقية كانتا تكتبان من اليمين الى اليسار دائما . وكان يستخدم فى الكتابة الهيراطيقية والديموطيقية المواد المختلفة مثل ورق البردى (شكل ٢٩) ، والكسر الفخارية والقشور (لحاء النبات) ، والحجر الجبرى (شكل ٣٠) ، ولم ينقش الخطان على الحجارة الا فى وقت متأخر .

ولم تختلف الهيراطيقية عن الهيروغليفية فى أول الأمر الا قليلا ، ومعظم هذا الاختلاف كان سببه اختلاف أداة التدوين ، ففي الهيراطيقية كان يستخدم القلم البسيط (وهو أداة لينة) وفى الهيروغليفية كان يستخدم الأزميل أو أية أداة شبيهة (وهى أداة صلبة) فى حفر النقوش . من أجل ذلك تظهر الكتابة الهيراطيقية أكثر مرونة والحروف المزوية فى الهيروغليفية تكون أكثر استدارة فى الهيراطيقية . وتوجد نماذج متفرقة من الكتابة الهيراطيقية من عهد الأسرات الثلاث الأولى ، ولكن أقدم مجموعة متكاملة منها تعود الى الأسرة الخامسة وهى مسجلة على برديات عثر عليها فى أبي صير (شكل ٢٣) .

وقد تطور هذا الشكل المبكر من الخط الهيراطيقى مع الزمن حتى أصبح فى عهد الأسرة الحادية عشرة نوعا مميزا من الخط حروفه متصلة ، وأحيانا كان يستخدم فيه أسلوب وصل رزين لتكوين حرف مزدوج . وكان هذا الخط يدون بطريقة عمودية (فى صفوف رأسية) حسب الأسلوب الشائع فى الهيروغليفية ، فاذا كتب رمزان متجاوران أو أكثر

في عمود واحد تكون القراءة من اليسار الى اليمين . (شكل ٣٢) . وفي الأسرة الثانية عشرة بدأت هذه الطريقة في الزوال وأخذ الكتبة يدونون النصصوص في صفوف عرضية . وأهمية هذه الطريقة لا تنحصر في أنها استمرت حتى نهاية التاريخ المصري القديم ، ولكن في أنها أدت كذلك الى سهولة الكتابة الموصولة ، الأمر الذي كان متعذرا في حالة التدوين الرأسي . ومما ساعد على تطور الكتابة الموصولة تجنب الكتبة للرموز المتقنة ، والاستعاضة عنها اما بصرية منحرفة ، أو برموز أخرى مبسطة ، إلا أن كل هذه التجديدات كانت محدودة . ومنذ عهد الأسرة الثامنة عشرة، حدث انفصال واضح بين الكتابة الهيراطيقية التقليدية المتقنة التي كانت تسجل بها الأدبيات بأنواعها ، والهيراطيقية المتصلة المتطورة التي أصبحت تستخدم في تدوين الوثائق والعمليات الجارية . وكان الانفصال سريعا لدرجة أنه قبل انقضاء عصر الدولة الحديثة كان الاختلاف قد صار واضحا لدرجة يشكك فيه في أن الكتابتين اصلهما واحد . وتطورت الهيراطيقية المتصلة العملية بدورها في أواخر عصر الدولة الحديثة ، فظهر منها نوعان جديدان من الخطوط ، هما الخط الديموطيقي والخط الهيراطيقي غير المعتاد . ولم يمكن تمييز أكثر من ٤٥ وثيقة مدونة بالخط الهيراطيقي غير المعتاد .

منها نص طويل بالمتحف البريطاني (نموذج ١٠٧٩٨) ، ونص آخر يتعلق بصيغة تماثيل أوشابتي (نموذج ١٠٨٠٠) . يظن أنه كتب في عهد الأسرة ٢٢ وأصبح أنه كتب أثناء فترة نشوء هذا النوع من الخط .

ولم يظهر الخط الهيراطيقي غير المعتاد في شكله التام المتطور إلا في عهد الملك بعنخي (الأسرة ٢٥) ، وآخر وثيقة موجودة مدونة بهذا الخط من عهد الملك أموزيس (أحمرس الثاني) (الأسرة ٢٦) .

والوثائق المكتوبة بالخط الديموطيقي ، والمتوفرة في الوقت الحالي ، تبلغ المئات وتغطي فترة زمنية تزيد على ألف سنة (من السنة ٢١ لعهد بسماتيك - الأسرة ٢٦ - الى منتصف القرن الخامس الميلادي) . ومن واقع الأدلة المتوفرة حاليا يبدو أن الديموطيقية نشأت في الشمال ثم أخذت تنتشر في الجنوب منذ العصر الصاوي ، حيث أزاحت بسرعة الخط الهيراطيقي غير المعتاد الذي هو من نتاج مصر العليا .

يوجد بالمتحف البريطاني نماذج بالهيراطيقية والديموطيقية من عصور مختلفة بالقاعتين المصريتين الرابعة والخامسة .

بخلاف الحجارة كان ورق البردى هو أهم الأدوات التي استخدمها المصريون القدماء للتدوين . وهناك خلاف في أصل التسمية اليونانية « بابيروس papyrus » التي ظهرت في أول الأمر في كتابات الفيلسوف والمؤرخ الطبيعي اليوناني ثيوفراستوس (القرنين ٣ ، ٤ الميلاديين) . ويرجح أن الكلمة اليونانية مشتقة من كلمة با - بر - عا pa-ber-aa ومعناها « الخاصة بالملك » . أو ربما كان سبب هذه التسمية هو أن إنتاج ورق البردى في زمن الاغريق كان حكرا على الملك . وكما نطاق الكلمة على نبات البردى نفسه Cyperus papyrus (الذي كان ينمو في مصر القديمة بكثرة في المستنقعات والبرك ، ولكنه لا يوجد الآن في النيل ابتداء من شمال الخرطوم) ، فانها تطلق أيضا على الورق الذي يصنع من لب سيقان النبات . وقد قام المتحف البريطاني بمحاولة ناجحة لإنتاج ورق البردى من سيقانه باتباع الطريقة الآتية :

١ - تقطع سيقان البردى الطويلة الى أجزاء أصغر بطوله ٣٠ سم تقريبا ثم ينزع عنها القشر .

٢ - يقطع اللب الناتج طوليا الى شرائح رقيقة ترص متجاورة .

٣ - برص فوق الطبقة السفلية طبقة أخرى من الشرائح (بنفس الطريقة) بحيث تكون متعامدة عليها .

٤ - تكبس الطبقتان معا أو تضربان حتى تلتحما

ولم يستخدم في العملية أية مواد لاصقة سوى العصارة الناتجة من عملية الضرب أو الكبس وهي عصارة طبيعية تحتوي على النشا .

وعندما استخدمت نفس الطريقة مع السيقان الناضجة اختفت نزعة تكوين البقع ، التي لوحظت عند استخدام السيقان الهشة ، وأصبح السطح أبيض ناعما . ويمكن أن تزداد درجة نعومة السطح بهسفه بحجر ناعم أو قطعة خشب بعد أن يجف تماما . والورقة الناتجة يكون لها سطحان : العلوي منهما ذو ألياف عرضية ويسمى عادة وجه الورقة أو الصفحة اليمنى (ركتو recto) ، والسفلي منهما ذو ألياف رأسية ويسمى عادة ظهر الورقة أو الصفحة اليسرى .

كان ورق البردى يصنع على صورة أوراق مستطيلة طولها ٤٨ سم على الأكثر وعرضها حوالي ٤٣ سم . ولتكوين لفافة من ورق البردى كانت الأوراق تلتصق معا عند حوافها بمادة لاصقة بشرط أن يكون اتجاه التعريق في جميع الأوراق واحدا (يعني كله عرضي أو كله رأسي) . بعد ذلك تلاف اللفافة بشرط أن يكون التعريق العرضي للداخل ، ثم تحفظ حتى يحين وقت استخدامها .

من معروضات المتحف البريطاني - في القاعة المصرية الثالثة :
نماذج من أطول وأعرض أنواع ورق البردى ٠٠ وأعرض البرديات فصل
من كتاب الموتى تحت اسم بردية جرينفيلد (نموذج ١٠٥٥٤) وهو اسم
مهدية ، وعرض البردية ٤٩٥ سم ٠ وأطولها بردية هاريس الكبرى
(نموذج ٩٩٩٩ ، شكل ٣٤) التي يبلغ طولها ٤١ مترا ٠

وقد عرف ورق البردى في وقت مبكر جدا ويعتبر عمره من عمر
الكتابة الهيروغليفية ذاتها ، فقد وجدت لفافة من البردى - خالية من
الكتابة - في إحدى مصاطب الأسرة الأولى خاصة بنبل ، اسمه حماكا
بسقارة ٠ وأقدم النماذج المكتوبة على ورق البردى قصاصات من سجلات
أحد المعابد بأبي صير من أواخر عهد الأسرة الخامسة ٠

معظم هذه القصاصات موجود ضمن مقتنيات المتحف البريطاني
(نموذج ١٠٣٧٥ - شكل ٣٢) ٠

وكانت القاعدة العامة في التدوين على ورق البردى تتلخص في أن
يمسك الكاتب اللفافة بيده اليسرى ويكتب أولا على ظهر اللفافة (حيث
التعريق العرضي) ٠ فإذا شاء الكاتب أن يكتب في خطوط رأسية فقد
كان يبدأ من طرف اللفافة الأيمن ، ويكون السطر طوليا وبذلك يضاف
العمود إلى الذي قبله مكونا أسطر الكتابة ٠ وكان يفرد اللفافة أثناء
التدوين تدريجيا حتى ينتهي السطر أو تنتهي اللفافة ٠ ومن الطبيعي أن
التدوين الأفقي كان مختلفا بالضرورة ٠ فكان الكاتب يكتب أولا السطر
العلوي ، بأي طول يشاء ، وبعد ذلك يكتب الأسطر التالية ملتزما في
طولها بطول السطر العلوي حتى يأتي إلى نهاية الصفحة (وهي في هذه
الحالة الجزء المفرد من اللفافة) ٠ وعندما يبدأ تحرير صفحة جديدة
يفرد جزءا من اللفافة ثم يبدأ في التدوين بنفس الأسلوب ولكنه لا يلزم
نفسه بطول السطر كما في الصفحة التي قبلها ٠ وكان تنظيم الكتابة
يستدعي الفصل بين الصفحات ، لذلك كان الكاتب يترك مسافة بيضاء
بين كل صفحة والتي تليها - تتراوح بين ١٥ ، ٢ سم تقريبا ٠ وعند
استخدام القلم البسط في الكتابة كان التدوين يقرب في شكله من الرسم ،
فتكون اليد بعيدة عن سطح الورقة (أي لا تستند اليد على الورقة) ،
ولذلك لم يكن هناك أي خوف من تلطيخ الأوراق أو طمس ما كتب ٠

واستخدم المصريون القدماء مواد كتابية أخرى غير الورق ، منها
رقائق الحجر الجيري الأبيض وكسر الأواني الفخارية (الشقفات) ٠
والاسم الذي أطلقه علماء المصريات على هذين النوعين هو الأستراكا
ostraca كما استخدموا ألواح الخشب - بعد تكسيتهما بالخص gesso عادة ٠
ومثل هذه الأدوات - على عكس ورق البردى - كانت مخصصة لأغراض
مؤقتة أو عابرة مثل التمارين المدرسية ، أو المسودات ، أو المعاملات

العابرة ، أو الخطابات ، أو سجلات حضور العاملين ، أو القيود الدفترية أو النصوص السحرية والنبوءات (شكل ٣٥) ، وما شابهها . وكانت مثل هذه الأدوات تستخدم فى رسم التصميمات الهندسية والكروكيات أيضا .

النماذج ٤١٢٢٨ ، ٨٥٠٦ - ٨ ، ٥٦٠١ ، بالمتحف البريطانى .

وكانت الألواح الخشبية المدهونة بالجلس بيضاء اللون ، ويستخدمها المعلمون غالبا فى كتابة نماذج من النصوص الهيراطيقية التى على الطلاب أن ينسخوها منها نسخا على سبيل التدريب . وكان اللوح يشق فى الطرف ويوضع فى الثقب رباط بحيث يمكن تثبيت الألواح فى وتلة ، ويمكن بذلك فصل كل لوح عند الحاجة . ومثل هذا اللوح يمكن أن يستخدم مرات عديدة ، اذ يسهل ازالة النص المكتوب عليه واعادة دهنه مرة أخرى ، كما يمكن صنفرتة واعادة طلائه بسهولة .

المتحف البريطانى يحتوى على حوالى ٨٠٠٠ نموذج من الأستراكا والألواح الخشبية فى القاعة المصرية الرابعة .

ومن المواد الأخرى التى استخدموها الجاد المكسو والرق وكانا يستخدمان فى تدوين الوثائق المعتاد كتابتها على ورق البردى ، ومنها مثلا سلسلة عمليات جمع الكسور التى يمكن اعتبارها جدولا حسابيا .

النموذج ١٠٠٢٥٠ بالمتحف البريطانى تاريخه ١٧٠٠ ق م تقريبا .

وهناك نسخة نصفها على الرق ونصفها على البردى من كتاب الموتى للكاتب ناخت مدونة فى أواخر عهد الأسرة ١٨ .

نموذج ١٠٤٧٩ ، ١٠٤٧٣ بالمتحف البريطانى .

وبالإضافة الى ما تقدم استخدم فى التدوين كل من العاج والطين والكتان - على الأقل فى الأزمنة المتأخرة ، وحتى البرونز استخدموه فى التدوين كما فى الجدولين اللذين يعزوان الى العصر الرومانى البطلمى وهما بالديموطيقية والهيروغليفية .

نموذج ٥٧٣٧١ ، ٥٧٣٧٢ بالمتحف البريطانى .

وكانت أداة المهنة للكاتب هى لوحته . وكان المعتاد أن تكون أبعادها ٢٠ - ٤٣ سم للطول ، و ٥ - ٨ سم للعرض ، ١٥ سم تقريبا للمسك . وعند احدى حافتي اللوحة يوجد تجويفان أو أكثر لوضع الألوان ، حيث يوضع اللون الأحمر فى تجويف والأسود فى الثانى ثم باقى الألوان ان

وجد أكثر من ذلك • والألوان التي تحفظ في التجاويف كانت على صورة اقراص جافة • والصبغة السوداء كان مصدرها الكربون والحمراء مصدرها المغرة الحمراء بعد طحنها جيدا : وتعد الأقراص بخلط الصبغة بمحلول صمغي مخفف فيتخشّر المداد عند الجفاف • فإذا أريد اذابة المداد مرة أخرى فقد كان الكاتب يقيه غمس فرشاته في الماء وامرارها فوق سطح قرص المداد ، وهي الطريقة نفسها التي تتبع الآن في الرسم بالألوان المائية • وكانت فرشاة الكتابة تصنع من سيقان البوص التي كانت تقطع الى قطع طول كل منها ١٥ - ٢٥ سم، ثم يشطف طرفها شطفا مائلا ثم يهرس السن لفصل الألياف عن بعضها • وكانت الفرش تحفظ في شق مخصص لها باللوحة - في وسطها عادة (شكل ٣٦) ، وفي العصور المتأخرة كان هذا الشق يغطي أحيانا بغطاء متحرك • وأحيانا كانت أقلام البوص تستخدم مثل الريشة ، وذلك بعدم هرس السن بعد شطفه وشقه من الوسط - مثل قلم البسط الذي يستعمله الخطاطون في الوقت الحالي • وأقلام البسط هذه استخدمت في مصر لأول مرة بواسطة اليونانيين المقيمين بمصر في القرن الثالث قبل الميلاد •

يوجد بالمتحف البريطاني مجموعة من لوحات الكتابة تشمل الفترة من الأسرة السادسة حتى السلالة الحديثة • وهي معروضة في القاعة المصرية الرابعة • وكثير من النماذج مبنية بالمداد بالخط الهيراطيقي ، وبعضها مسودات سجلها الكاتب (نموذج ٥٥٢٤) تبين ابعاد وأعداد الزكائب الواودة ، وبعضها يحتوي على بعض الأسماء (نموذج ١٢٧٨٣) ، وبعضها حسابات (نموذج ٥٥١٨) الخ • والمكتوب منها بالخط الهيراطيقي كان غالبا مجموعة من الابتهالات لاله تعوت - إله الكتابة ، وهذا دليل على أن اللوحات كانت جزءا من المتاع الجنزى للميت •

ولم يكن من السهل في مصر القديمة اتقان فن الكتابة • وكانت طريقة التعليم تعتمد على قيام التلاميذ بنسخ مقتطفات من الأعمال الأدبية المعروفة • ومن أشهر هذه الأعمال كتاب يسمى كتاب كميث Kemit

(نموذج رقم ٥٦٤٠ من الأستراكا بالمتحف البريطاني) •

والكتاب مؤلف تعليمي بعضه يعالج قواعد السلوك ، والباقي يطرئ مهنة الكاتب • والأستراكا المنقوش عليها مقتطفات من هذا الكتاب قد نسخها منه محترفون من الدولة الحديثة : وهي عموما مكتوبة بالبنط الكبير ، والنص مرتب في أعمدة رأسية تشبه وثائق الدولة الوسطى الهيراطيكية • وهذا الشذوذ يفسر على أنه دليل على أن الطلبة كانوا أولا يدربون على أسلوب الكتابة الذي شاع في الدولة الوسطى قبل أن يختار كل منهم الأسلوب الذي يوافقه • كلما تمرس الطلبة في الكتابة لم

يقتصر ما ينسخونه على الأدب المصرى الكلاسيكى ، بل كان يضاف اليه نسخ بعض الخطابات النسودجية ، وتمارين الرياضيات ، وقوائم المصطلحات الفنية ، وتقويم البلدان ، وغير ذلك .

فى المتحف البريطانى يوجد نموذج رقم ١٠٢٠٢ وهو بردية هود ، وكذلك النشريط الجدى (نموذج ١٠٣٧٩) . وهى نماذج التمارين التى ينسخها الطلاب .

وكثيرا ما كانت نسخ الطلاب غير دقيقة ، ولكنها فى الواقع أسست لنا أكبر الخدمات ، اذ يرجع الفضل اليها فى حفظ الكثير من خيرة الانتاج الأدبى والتعليمى فى مصر القديمة .

وكان للكعبة بعض الحقوق ومنها الاعفاء من الضرائب . وكانت مهنة الكاتب عند المقارنة مع المهن الأخرى تعتبر ذات فضل كبير ، ونجد ذلك فى التمارين المدرسية التى ينسخونها .

من الأمثلة على ذلك فى المتحف البريطانى : بردية اسمتاسى ٧ - ١١ ، ١٢٠٤٦ ، ١٠٢٤٩ ، ١٠٢٤٤ ، وبردية لانسنج ، ٩٩٩٤ ، وبردية ساير ، ١٠٨٥ .

ونذكر فيما يلى أحد النصوص التى تبين فضل هذه المهنة بصورة واضحة وهى من بردية شستر بيتى ١٧ (نموذج ١٠٦٨٤ بالمتحف البريطانى) :

« اكتب المثقفون منذ أيام سلالة الآلهة ، حتى من تنبأوا بالمستقبل ، قد كتب لأسمائهم الخلود الى الأبد ، رغم انقضاء آجالهم بعهد الحياة ، وذهب كل عشيرتهم فى زوايا النسيان .

فهم لم يشيدوا لأنفسهم أهرامات من النحاس ولا أنصابا من الحديد . وهم لم يتركوا وراءهم أبناء يرثونهم فيشبهوا أسماءهم ولكن ورثتهم هو ما كتبوه ، وكتب التعاليم التى جمعوها . »

الفصل الرابع

الأدب المصرى (القديم) والكتابات الأخرى

تصنف الكتابات المصرية القديمة عموما تصنيفا مزدوجا على أساس الموضوعات والطور اللغوى الذى تنتمي اليه . ويقسم النحويون أطوار اللغة المصرية الى ثلاثة أطوار متميزة : اللغة القديمة (من الأسرة الأولى الى الأسرة الثامنة ، ٣١٠٠ - ٢١٦٠ ق.م . تقريبا) - ثم اللغة المتوسطة (من الأسرة التاسعة الى منتصف الأسرة الثامنة عشرة ، ٢١٦٠ - ١٣٨٠ ق.م . تقريبا) - ثم اللغة المتأخرة (من منتصف الأسرة الثامنة عشرة الى الأسرة الرابعة والعشرين ، ١٣٨٠ - ٧١٥ ق.م . تقريبا) . والمصريون أنفسهم يعتبرون أن اللغة المصرية المتوسطة هي الطور الكلاسيكى ، واتخذوا ما كتب فيها من أعمال نماذج للتأريخ فى العصور التالية ، كما احتذى حذوها كتاب الأسرتين ٢٥ ، ٢٦ (٧٤٧ - ٥٢٥ ق.م . تقريبا) . وأصبحت اللغة المصرية فى طورها المتأخر هي لغة الدواوين فى فترة العمارنة ، لاصرار اخناتون على قطع صلته باللغة الكلاسيكية وأسلوبها الأدبى كى يترب باللغة المكتوبة من اللغة الدارجة . وقد حافظت اللغة المتأخرة على وجودها لفترة طويلة بعد العمارنة ، خلافا لمنجزات اخناتون الأخرى . والحقيقة أنه قد وصلنا بعض المؤلفات من الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين تعتبر من خير ما أنتجه الأدب المصرى فى الطور المتأخر .

وحتى لو أهملنا السجلات التاريخية (انظر فصل ٢) فسوف نجد أن الموضوعات التى عالجهها الأدب المصرى واسعة المدى بشكل مثير للدهشة . وفيما يلى سوف نتكلم عن بعض هذه الموضوعات .

الحكمة Wisdom Literature

أدب الحكمة المصرى يهتم بالمواضيع العملية . ويطلق عليها فى المصرية القديمة « التعاليم » مما يوحى بأنها مؤلفات تعليمية تتناول السلوك والأخلاقيات . ومن أقدم الأمثلة على هذا النوع « تعاليم بتاح حتب » أحد وزراء الملك جدكارع اسيسى Djedkare Isesi من الأسرة الخامسة

(٢٣٨٠ ق م تقريباً) • فقد روى أن الوزير شكى للملك كبر سنه ورغبته في التنحي عن منصبه لابنه ، فأمره الملك « بثلثين » ابنه قواعد السلوك السليم التي يجب أن يتحلّى بها الموظف الكبير ، لأنه « ليس هناك من يولد حكيماً بطبعه » • وتبدأ التعاليم كما يلي : « لا يهينك الكبير لكونك مثقفاً • • ولا تتأينك الثقة الزائدة بالنفس لكونك متعلماً • واستشر الجاهل كما تستشير العاقل » • ويتبع هذه المقدمة حوالى أربعين قاعدة من قواعد السلوك • وفى النهاية يؤكد الوزير لابنه أنه إذا توصل لشغل منصب أبيه وهو صحيح البدن ، وأمكنه أن ينال رضى سيده الفرعون فسوف يحيا حياة طويلة وسعيدة •

توجد بالمتحف البريطاني نسخة من هذه الوصية ضمن برديات المتحف (نموذج ١٠٣٧١) مكتوبة حوالى سنة ٢٠٠٠ وهى من أقدم نسخ هذه الوصية (١) •

ومن كتب التعاليم الشهيرة تعاليم الملك أمنمحات الأول • وقد بلغ من ذبوعها أن سجل جزء منها على أربع برديات (توجد واحدة منها حالياً بمتحف اللوفر هى بردية سالييه الأولى - رقم ١٠١٨٥ ، ظهر ورقة ٨) ، بالإضافة الى لفافة جلدية ، وحوالى خمسين شقفة أستراكا (مثل النموذجين ٥٦٢٣ ، ٥٦٣٥ بالمتحف البريطاني ، وثلاث لوحات خشبية • والتعاليم الكاملة موجودة فقط فى بردية سالييه الثانية (نموذج ١٠١٨٢) ، الا أنها غير دقيقة • وكل هذه النصوص من عهد الدولة الحديثة • ويختلف هذا الكتاب عن كتب الحكم الأخرى فى اهتمامه بالسيرة • وهناك وجه شبه بينه وبين التعاليم الموجهة الى مريكارخ الأقدم منه عهدا (محفوظة بمكتبة ليننجراد فى بردية من عهد الأسرة ١٨) • وجه الشبه هو أن الغرض من التعاليم توجيه النصيحة من ملك الى وريثه • وكان سبب هذه النصائح فى حالة أمنمحات الأول - أول ملوك الأسرة الثانية عشرة - ما أشيع من تعرض الملك لمؤامرة من جانب حريمه استهدفت حياته • فنجد فى التعاليم بالإضافة الى وصف الهجوم الذى شنه عليه المتآمرون واسداء النصائح لابنه ، ذكرا لانجازات الملك وتأكيدا لاختياره لولده سنوسرت الأول لخلافته - وكان قد شارك أباه فى الحكم لمدة عشر سنوات (٢) • وبعض الباحثين الذين يرجحون أن حادثة الاغتيال قد حدثت فعلا ، يرون أن التعاليم كتب فى وقت لاحق على الحادثة ، وأن كاتبها هو الكاتب أختوى

(١) Erman (1927) 54-66 ; Pritchard (1955), 412-14; Simpson. (1972), 159-76 ; Lichtheim (1937), 61-83, Papyri 10371, 10436 and 10509.

(٢) Erman (1927), 72-74 ; Pritchard (1955), 418-19; Simpson (1972) 193-7 ; Lichtheim (1973), 135-9.

السمنورسى الذى تتحدث عنه بردية أخرى من مقتنيات المتحف البريطانى (بردية شستى بيتى الرابعة ، نموذج رقم ١٠٦٨٤) ، فنقول انه ألف كتابا اسمه (؟) تعاليم الملك سحتب ايب رع (شتتپبره) (أى الملك امنمحات الأول) . وهذا الكاتب نفسه - اختوس بن دواف - هو الذى ألف بالتأكيد أحد كتب التعاليم المعروفة بنفس الاسم - أى كتاب التعاليم - والكتاب موجود فى :

بردية سالييه الثانية أيضا (١٠١٨٢) ، وبردية أنستاسى السابعة (١٠٢٢٢) ، وشملرات منه فى بردية شستى بيتى التاسعة عشرة (١٠٦٩٩) ، وقطعة استراكا (٢٩٥٥٠) .

وفى مقدمة هذه التعاليم يقرر الكاتب أنه ألفها لابنه حينما رحل الى الجنوب ليلتحق بمدرسة الكتبة ، ضمن أولاد الحكام ، وهى أرقى مدرسة للكتابة فى ذلك الوقت . وقد اشتهرت هذه التعاليم باسم « السخرية من الأعمال التجارية » . وترفع التعاليم من شأن مهنة الكاتب ، وتعدد ما يتعرض له أصحاب المهن الأخرى من متاعب ، والرسالة تحدد الهدف المقصود على النحو التالى : انظر ! لا توجد مهنة لا رقيب عليها فيها سوى مهنة الكاتب . فالكاتب هو سيد نفسه (٣) .

وهناك كتاب يسمى تعاليم أمنموبى بن كانخت Amenemope, son of Kanakht (شكل ٣٧) .

(نموذج ١٠٤٧ بالمتحف البريطانى) (٤) .

يحتوى على ثلاثين فصلا ، لوحظ أن به كثيرا من الأفكار التى وردت فى سفر الأمثال من الكتاب المقدس (العهد القديم) . لذلك استرعى هذا الكتاب أنظار علماء المصريات ودارسى الكتاب المقدس على حد سواء . ومن أمثلة التطابق الحرفى ما جاء فى صدر افتتاحية الفصل الأول من التعاليم : « أعرنى سمعك . واستمع لما يقال . واكده ذهنك فى تفسير معناه . واحتفظ به فى قلبك فهو جدير بذلك » . وهذا النص موجود فى سفر الأمثال (17. xxii) . وعلى الرغم من أن بعض الثقات يرون أن أمنموبى هو الذى اقتبس ذلك من نسخة قديمة من سفر الأمثال ، الا أن معظم النقاد يرون أن العكس هو الصحيح . والنص الكامل ، المدون فى البردية ، يعتقد أنه نسخة كتبت فى عهد الأسرة الحادية والعشرين

(٤) Erman (1927), 67-72 ; Pritchard (1955), 432-4; Lichtheim (1973), 184-92.

(٢) Pritchard (1955), 421-5 ; Simpson (1972), 241-C5 ; Litchtheim (1916), 146-63.

(١٠٠٠ ق.م. تقريباً) ، إلا أن المؤلف نفسه يبدو أقدم عهداً من ذلك بكثير .

وما كتب من كتب التعاليم والنصائح فى الدولة الحديثة لم يصلنا منه سوى كتابين . وأشهر هذين الكتابين يسمى « حكم آنى » ، وهو مكتوب على ورق البردى ، ومنه نسخة بمتحف القاهرة (بردية بولاق رقم ١٧) ، ومنه نسختان ضمن برديات شستر بيتى السابعة (نموذج ١٠٦٨٥) . والكتاب الثانى مؤلفه يسمى آمون نخت (أو فى نص له مدون على شقفة الأستراكا بالمتحف البريطانى - نموذج ٤١٥٤١) . والكتابان من السلك الكهنوتى . فآنى كان من هيئة المعبد الجنزى للملكة نفرتيتى ، و آمون نخت كان فى المعبد المعروف باسم « بيت الحياة » - وهى مؤسسة لها علاقة بمعابد مصرية كثيرة حيث كانت المؤلفات الدينية والزمنية تؤلف ثم تنسخ . ويختلف الكتابان عن كتب الحكمة القديمة فى أن الحكمة كان بعضها يسرد على لسان الملك وباقياها على لسان كبار موظفى البلاط (٥) .

وهناك كتاب من كتب التعاليم بالخط الديموطيقى (١٠٥٠٨ - شكل ٣٨) من أواخر العصر البطلمى (١٠٠ ق.م. تقريباً) يسمى « تعاليم عنخ شيشنقى Onkhsheshongy » نسبة الى مؤلفها (٦) . وفى مقدمه يربط المؤلف - عنخ شيشنقى بن تشاى نفر - بين وضعه فى السجن بتهمة التآمر على الفرعون ، وبين كتابة هذه النصائح لولده من السجن . واصراره على وضع التعاليم فى صورة عملية تجعلها قريبة الشبه من « حكم آنى » : « لا تحن الى بيتك وأنت فى العمل » ، « لا تتناول شراباً فى بيت تاجر ، فسموف يتقاضى ثمنه » ، « لا تجمع ثروة ما لم تكن لديك غرفة حصينة » . والتعاليم ينقصها النبوة الأخلاقية الصريحة التى تميز تعاليم أمنموبى . وهناك احتمال فى أن تكون مجموعة تعاليم عنخ شيشنقى قد وضعت قبل كتابتها على ورق البردى بقرون قايمة : اذ لا يظهر فيها أى جذور تنتمى الى الدولة الوسطى (٧) .

وقصة الفلاح الفصيح [محفوظة جزئياً فى بردية بتلر وهى من عهد الأسرة الثامنة عشرة (نموذج ١٠٢٧٤ - شكل ٣٩] ، بالغم من أنها تعتبر من الأدب القصصى ، إلا أنه يمكن النظر إليها كرسالة فى العدالة

(٥) Maxims of Ani Erman (1927). 23d-42 ; Pritchard (1955),

420-1 ; Lichtheim (1976), 139-46.

(٦) Revue d'Egyptologie ; 10 (1955), 61-72.

(٧) Glanville, (1955) ; Lichtheim (1976), 159-84.

مسرودة فى قالب قصصى (٨) • وتتلخص القصة فى أن فلاحا من وادى
النطرون سافر الى مصر ليبيع محصول قطعة الأرض التى يملكها وفى أرض
مصر خدعه أحد ملاك الأراضي وسلبه • فلما فشل الفلاح فى استعادة
حقوقه من هذا الاقطاعى توجه الى المحافظ ، الذى حاول ارجاع حقه اليه
من خلال مجلس المحافظة ، لكنه فشل • فتقدم الفلاح للمحافظ بالتماس
يطلب فيه من المحافظ استخدام نفوذه لانصافه • وتأثر المحافظ بفصاحة
هذا الفلاح لدرجة أنه ذكر أمره للفرعون نفسه • فأمر الفرعون المحافظ
بأن يعنى بأمر الفلاح ويوفر له المأوى والزاد ، ويحتجزه حتى يتكلم أكثر
فاكثر ، بشرط أن يسجل كل ما يقول • وترافع الفلاح فى قضيته تسع
مرات سجلت على ورق البردى ، ورفعت للملك • وعندما قرأها الملك
أعجب بها أيما اعجاب ، فحكم لصالح الفلاح بنفسه • وكانت مكافأة
الفلاح رد كل ما سلب منه اليه ، مضافا اليه كل ممتلكات الاقطاعى الذى
سلبه • وتوجد بالمتحف بردية أخرى (نموذج ١٠٧٥٤) من عهد الأسرة
الثانية عشرة قريية الشبيه منها وتحتوى على حكم أخلاقية كتبها كاتب
يسمى سبك Si-obk ، وهو كان مسجوناً ثم أفرج عنه بعد أن
تشغمت له إحدى الراقصات

التأملات والأدب التشاؤمى

مهدت فترة الاضطرابات السياسية وعدم الاستقرار الاقتصادى
التي أعقبت عهد الدولة القديمة - كما ذكرنا فى الفصل السابق - ظهور
نوع من الأدب التشاؤمى المصحوب باتجاهات غيبية فى بعض الأحيان •

ولدينا على الأقل كتاب واحد كتب فى أواخر تلك الفترة هو
« تحذيرات ايبور » (٩) والكتاب مسجل فى بردية من عصر الدولة
الحديثة محفوظة فى متحف ليدن • وهناك كتاب آخر مشهور من نفس
الفترة اسمه ، محادثة بين شخص متشائم وبين روحه (١٠) ، (متحف
برلين ، ٣٠٢٤) ، وفيه تأملات شخص راغب فى الانتحار الا أن روحه

(٨) Erman (1927), 116-31 ; Pritchard (1955), 407-10; Simpson (1977), 31-49 ; Lichtheim (1973), 169-84.

(٩) Gardiner (1909); Erman (1927), 92-108; Simpson (1927), 210-29; Lichtheim (1973), 149-63.

(١٠) Erman (1927), 86-92 ; Pritchard (1955), 402-7; Goedicke (1970). 211-17 ; Simpson (1972), 201-9 ; Lichtheim (1973), 163-9.

تجعله يتراجع . وهذا العمل - كقطعة أدبية - ينتهي إلى فصيلة كتاب العمل ولكنه لا يرقى إلى مستواه في الجانب الروحاني .

وتوجد نبوءة كتبت في عهد الملك سننفر ، أول ملوك الأسرة الرابعة ، تسمى « نبوءة الكاهن نفررتي - القاري الأكبر » (والنبوءة الكاملة محفوظة في بردية واحدة في متحف ليننجراد برقم ١١٦٨ ب (11168 b) - ومنها مقتطفات مسجلة على لوحة كتابية بالمتحف

البريطاني من عهد الأسرة ١٨ ، برقم ٥٦٤٧ ، طهر (verso) . والنبوءة تلخص في سرد ظروف البلاد في المستقبل بطريقة متشائمة مقبضة حتى يحين الوقت الذي يتولى فيه الحكم ملك من الجنوب يسمى « آميني » فيقوم ببناء ، حائط الأمير ، في شرق الدلتا ، وبذلك يمكن إيقاف غارات جحافل الآسيويين الموجهة للسلب والنهب (١١) . ولما كان آميني هذا يضاهاى في الغالب الملك أمنمجات أول ملوك الأسرة الثانية عشرة ، فإنه يسهل تصور أن تكون هذه النبوءة قد كتبت في عهده ، ونسبت إلى عصر سننفر تدعيما لمركز الأسرة الثانية عشرة .

ويوجد مؤلف آخر مشهور في الأدب التشاؤمي ينصب على ذم الناس ووصف الفسوضى في المجتمع يهزى إلى كاتب من هليوبوليس يسمى خع خبر رسنب (١٢) Khekhaperresneb ، وهو مسجل على لوحة كتابية من عهد الأسرة الثامنة عشرة . وواضح من اسم الكاتب المتضمن للقب سنوسرت الثانى أن « تأملات خع خبر رسنب » لا يمكن أن تكون قد كتبت قبل النصف الثانى من عهد الأسرة الثانية عشرة ، إلا أن التأملات تناول ظروفها هي أشبه ما يكون بما كانت عليه البلاد في عصر الانتقال الأول .

وهناك نوعية أخرى من الأدب التشاؤمي تمثلها قطعة تسمى « أنشودة عازف القيثارة (الهارب) » (بردية هاريس ٥٠٠ ، ١٠٠٦٠) : وتعالج الأنشودة موضوعين هما الحياة الدنيا العابرة ، والحياة الآخروية بنظرة متشككة :

« هؤلاء الذين يبنون الهياكل . لم يعد لما بنوه وجود . . وتهدمت أسوار هياكلهم . . كأنها لم تكن » . ثم تدعو الأنشودة للاستمتاع بالحياة الحاضرة :

(١١) Gardiner (1909), 95-112 ; Erman (1927), 108-10; Simpson (1972), 230-3; Lichtheim (1973), 145-9.

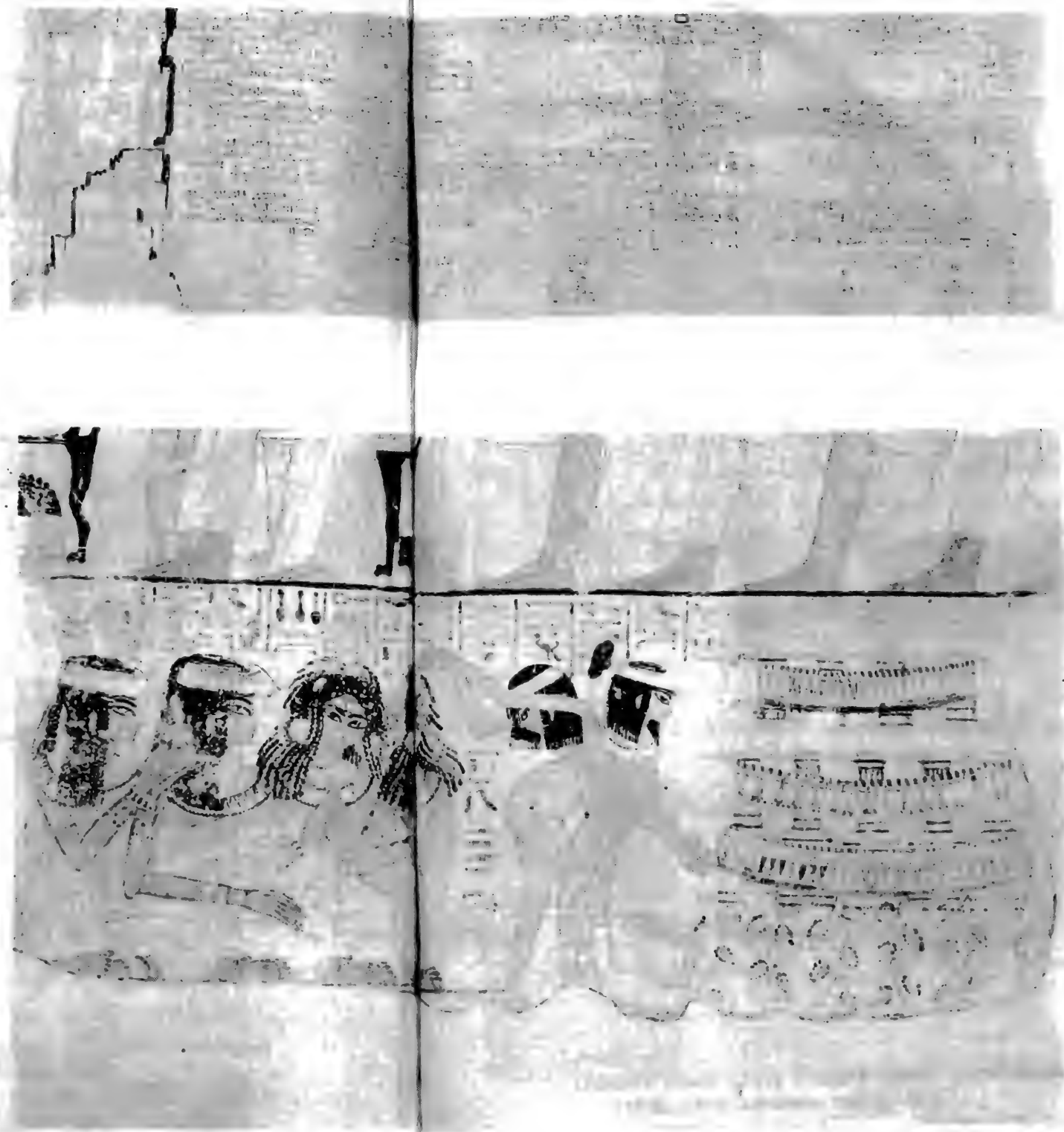
(١٢) Erman (1927), 110-15 ; Pritchard (1955) ; 444-6, Simpson (1972), 234-40; Lichtheim (1973), 132-45.



٧ . الجزء العلوى لتمثال ضخيم لرئيسى الثانى .



١٠ - غطاء تابوت يخص « حور نديج إنب » .



٨ - جزء من بردية « رند » الرياضية .



» لذلك كن سعيدا ، واعلم أن النسيان يفيك . اتبع شهواتك مادمت حيا . ضع الطيب على رأسك والبس ألين أنواع الكتان .

افعل ما تشاء وأنت تعيش على الأرض . ولا تبتئس حتى ياتيك يوم النواح . عش في بحبوة ، ولا تكل منها . واعلم أن المرء لن يأخذ معه من متاع الدنيا شيئا . وانك اذا ذهبت فلن تعود » (١٣) .

ومقدمة الأنشودة تقرر أنها نقشت أمام تمثال عازف قيثار في مقبرة ملك يسمى انيوتف - من المحتمل جدا أن يكون أحد ملوك الأسرة الحادية عشرة التي اشتهر فيها هذا الاسم . ولكن النسخ الموجودة حاليا كلها من الدولة الحديثة .

وقد نقشت فكرة مشابهة على لوحة من العصر البطلمي المتأخر (١٤٧) في صورة خطاب موجه من سيدة متوفاة تدعى تيموثس Taimuthes وهي في القبر الى زوجها فتقول :

» آه . يا أخي وقبريبي . يا أعظم الصنيع (تعني كبير كهنة بتاح) . لا تكف عن الأكل والشراب ، حتى تشمل . ولا تكف عن الحب . عش في بحبوة ، واتبع هواك في الليل والنهار . ولا تجعل للقلق اليك سبيلا . كم سنة ستحيا على ظهر الأرض ؟ أما الفسرب (أرض الموتى) فهي أرض النوم والظلام ، وهي مكان ثقيل على من يسكنه . المعجودون ينامون في أشكالهم مثل الآلهة ، ولا يمكنهم أن يستيقظوا ليروا أصحابهم ، وليشاهدوا آباءهم وأمهاتهم ، وليس لهم بنون ولا زوجات . أشتهي أن يكون عندي ماء يجري (تريد أن تقول انها تريد أن تشرب) . وأتمنى لو أن يتجه وجهي نحو ربيع الشمال على شط النهر » .

الشعر والأغاني والتراتيل

نظرا لعدم احتواء الكتابة الهيروغليفية على الحروف المتحركة ، فإنه لا يمكن التوصل الى تمييز الأوزان الشعرية في الأدب المصري القديم . وكل ما أمكن تمييزه هو مقطوعات شعرية من ثلاثة أسطر أو أربعة ، تبدأ كل مقطوعة منها بنفس الكلمة حتى تنتهي القصيدة . وقد استخدم شعراء ذلك الوقت الأدوات الشعرية مثل الطباق والجناس والتلاعب بالألفاظ ، ولكن شعرهم لا أثر فيه للقفية . ويستدل من مقطوعة عازف القيثار - التي أشرنا إليها وسجلنا مقتطفات منها - أن مستوى الأشعار يمكن أن يقارن بمستوى المقطوعات الشعرية في التوراة ،

(١٢) Erman (1927), 132-4 ; Pritchard (1955); 467; Simpson (1972) 306-7; Lichtheim (1973), 194-7.

كما يدل على أن دقة الوزن لم تكن عنصرا ضروريا في الأغاني المصرية القديمة . وكل الاحتمالات تؤدي إلى استنتاج أن كل سطر بالمقطوعة يتركب من مقاطع لها نبرة مميزة ، وأخرى لا تتميز بهذه النبرة أو أن لها نبرة ضعيفة كما هو الحال في الشعر القبطي .

كانت الموسيقى والغناء من الأشياء الملزمة للأعمال اليومية على اختلافها ، وللاحتفالات الدينية في مصر القديمة . فالفلاحون كانوا يغنون أغاني جماعية بسيطة أثناء العمل . وكانت الولائم يطاف فيها بالطعام والشراب بمصاحبة الغناء والرقص . وعبادة الآلهة كانت تجرى بتلاوة التراتيل المحتوية على صلاة التسابيح والشكر ، وهذه كان يصاحبها في معظم الأحوال عزف على القيثارة (الهارب) . وللأسف لا يوجد اليوم ميراث من الأغاني والألحان الموسيقية القديمة ، ومن ثم فقدت الأنغام التي كانوا يؤدونها . ولكن بقي الكثير من كلمات الأغاني والتراتيل .

وفي مقبرة النبيل باحري Pahery بالكاب - وهي مقبرة تتميز بالزخارف الجميلة من عصر الأسرة الثامنة عشرة - توجد أغنية مصاحبة لمشهد درس الحبوب ، يشهد فيها الراعي وهو يقود الثيران التي تجر النورج فيقول :

« ادرسوا لأنفسكم .. ادرسوا لأنفسكم - أيها الثيران .. »

القش لكم لتأكلوه .. والحبوب لصادتكم ..

لا تجعلوا التعب يتسلل إلى قلوبكم .. فهناك المنعشات (؟) » .

وفي صورة ملونة من مقبرة أحد نبلاء طيبة واسمه نب آمون (نموذج ٢٧٩٨٤ ، بالمتحف البريطاني - لوحة ٩) - وقد عاش هذا النبيل في منتصف الأسرة الثامنة عشرة - نشاهد مشهدا لمأدبة يتسلل فيها المدعوون بمشاهدة راقصتين ، بينما تعزف إحدى السيدات على أرغول ذي أنبوبتين ، ويضبط الإيقاع بالكف ثلاث مغنيات . وفي الفراغات بين الموسيقى والراقصتين جزء من الأغنية نصها كما يلي :

« الزهور ذات العبير العطر ، يرسلها بتاح وينميها جب وجماله موجود في كل فرد . »

كل هذا صنعه بتاح بيديه كي يفرح (؟) قلبه .

والبرك مملوءة بماء جديد .

والأرض تفيض بمحبته » .

ولا شك أن الأغاني العاطفية قد نشأت كتعبير تلقائي بسيط ، ثم تطورت حتى صارت مقطوعات مكتوبة دخلت عليها الصنعة وأصبحت

من المواد الدراسية ، فتوقف دورها كوسيلة لتبادل العواطف وتحولت إلى أغان تغنى في المحافل . وتحتوى بردية هاريس ٥٠٠ (١٠٠٦٠) على ثلاث مراحل من هذا النوع ، واحدة منها تصف فيها فتاة أزهار حديقته ، حيث تبعث أسماء بعض زهورها فى نفسها ذكرى حبيبها :

« فيها أزهار السامو التى نشعر أمامها بالمجد . أنا أختك الأولى . أنا ملكك كما تملك فدان الأرض وتملؤه بالزهور وكل أنواع الأعشاب العطرة . كم هى مبهجة تلك القناة التى حفرتها فيها بيديك كى تنعشنا مع الرياح الشمالية ، فهى مكان جميل كى نمشى فيه وأيدينا متشابكة ، جسدى شبهان ، وقلبي مسرور ، ما دمننا معا . سماع صوتك هو نبيذ الرمان : انى أحيأ عند سماعه . رؤياك عندي خير من الماكل والمشرب » .

وفى المرحلة الأولى من هذه الأغانى بالبردية ، اشارات كثيرة إلى منطقة منف ، ويلخص شاب الطريقة التى سيخدع بها حبيبته كى تزوجه :

« سأرقد فى الداخل وأدعى المرض وسيحضر جيرانى ليعودونى وستحضر فتاتى ، وتخجل الأطباء فهى تعرف دأى (١٤) » .

وبردية شستر بيتى غير الموجودة ضمن مقتنيات المتحف البريطانى بها دورة من سبع أغان كل منها لها عنوانها الخاص . وفى أولى هذه الأغانى يصف عاشق معشوقته كما يلى :

« هى الوحيدة ، المعشوقة بلا نظير ، وصى أجمل من الرجل الفانى . . سموها يشع بشدة » .

جلدها له بريق . . وعيناها جميلتان عندما تحترق . شلفتها عذبتان عند الكلام . . عندما تعانقنى تسرق قلبى . . أى رجل يراها تدور رأسه . . فيقع أسير هواها (١٥) » .

وفى متحف موسكو توجد بردية من عصر الانتقال الثانى ، أو بعده بقليل ، بها مجموعة ترانيم من عصر الدولة القديمة ، اقتبست لتستخدمها فى عبادة الاله التمساح سبك Sobk (الذى كرسست له ترنيمه على بردية من عهد الأسرة الثانية عشرة بالرمسيوم) (١٠٧٥٩) . والترانيم المقتبسة ألقت أصلا لتمجيد تيجان الملك نفسه . وتأليف هذه الترانيم المقتبسة تغاب عليه الرتبة ، واستخدم فى تأليفها المطابقة لآحداث التأثير المطلوب ، الا أنها تثبت أن المصريين فى الألف الثالثة قبل الميلاد قد تولد لديهم الاحساس بالأشكال الأدبية . وبعض ترانيم الملك سنوسرت

(١٤) Simpson (1972), 297-306, 308-15; Lichteim (1976), 89-92.

Simpson (1972), 315-25.

(١٥)

الثالث من الأسرة الثانية عشرة (١٨٧٨ - ١٨٤٣ ق.م. تقريبا) تتفوق عليها سواء في التصوير أو في الاستعارات :

كم هو عظيم .. الملك بالنسبة لمدينته :

فهو الملاذ الذي يلجأ اليه الخائف لحيمايته من الأعداء .

كم هو عظيم .. الملك بالنسبة لمدينته :

فهو ظلها الوارف الرطيب في أوقات الصيف .

كم هو عظيم .. الملك بالنسبة لمدينته :

فهو الركن الدافئ الجاف وقت الشتاء .

كم هو عظيم .. الملك بالنسبة لمدينته :

فهو الجبل الذي يصد العاصفة عندما تغضب السماء (١٦) .

ومنذ عهد تحتمس الثالث في الدولة الحديثة ، أصبح الكثير من الفراعنة هم أنفسهم مواضيع أناشيد النصر ، التي كانت تنفث على ما يقيمونه من أنصاب في معابدهم . ونشيد النصر الخاص بتحتمس الثالث محفور على نصب بمتحف القاهرة - أصله من الكرنك . وهذا النشيد جزء منه نثرى ، ولكن المقطوعة الوسطى منه واضح أنها شعرية مقسمة الى عشرة مقاطع ، يبدأ كل مقطع منها بعبارة « لقد أتيت » . والكلام الشعري موضوع على لسان الاله آمون نفسه ..

لقد حضرت

لكي أمنحك الحق في أن تطا زعماء فينيقيا .

وسوف أنشرهم تحت قدميك ، في أي جزء من بلادهم .

وسوف أجعلهم يرون جلالتك باعتبارك رب الأشعة .

عندما تشرق في وجوههم على صودنى .

لقد حضرت

لكي أمنحك الحق في أن تطا سكان آسيا وتطيح برموس الآسيويين في سوريا وسوف أجعلهم يرون جلالتك في دروعك عندما تحمل أسلحتك الحربية في العربة (١٧) .

(١٦) Simpson (1972), 297-84; Lichtheim (1973), 199-201 ;

Lichtheim (1976), 182-6.

(١٧) Simpson (1972), 285-8; Lichtheim (1976), 35-9.

وأنشودة النصر الخاصة برمسيس الثانى منقوشة على لوحة مقامة
بمعبد أبو سنبل الكبير ، وتتميز عن الأنشودة السابقة بخلوها من التكرار
وبأسلوبها التصويرى الذى يفتقده نشيد تحتمس . وفيما يلى مقتطف
من هذا النشيد :

« ابن آوى سريع فى حركته ، يعبر محيط الأرض فى لحظة من
الزمن . . انه يدفع الآسيويين للفرار ، وهو يقاتل فى أرض المعركة .
انهم يكسرون أقواسهم ويساقون الى النار . . جبروته يفرض سلطانه
عليهم ، كما تمسك النار بالأرض المعشبة ، ومن خلفها الريح العاصفة ،
ومثل اللهب اللافح عندما يذوق حر الحريق فيصيح ما بداخلها وهو
يحترق ويتحطم . انه ملك مصر العليا والسفلى ، رمسيس . »

حاكم جبار فى تحطيم من لا يعرف ، واسمه كالاعصار له
هدير عال (٩) فوق المحيط وأمواجه كالجبال لا يستطيع الاقتراب منه
أحد ، ولكن كل من فيها سيغرق فى العالم السفلى . انه ملك مصر
السفلى والعليا رمسيس . »

والصور الجريئة فى هذه النبذة لاتتمشى مع أسلوب عهد
الرعامسة . وتعتبر قصيدة قادش أكثر تمثيلا لشعر البلاط فى هذا
العصر . وقد سجلها رمسيس على جدران كثير من المعابد .

جزء من هذه القصيدة موجود فى بردتين بالمتحف البريطانى :
بردية شمستر بيتى الثالثة (نموذج ١٠٦٨٣) ، وبردية سالييه ٣
(نموذج ١٠١٨١) .

وفيما يلى مقتطف من بردية سالييه :

« هل جلالتة مثل الاله موننتو Montu . وهو لابس لباس الحرب ،
وحاملا لسلحه . . كان مثل الاله بعلى فى جبروته . . لقد وهنت قلوبهم
فى أجسادهم ، وضعفت سواعدهم فلا يستطيعون رمى سهامهم . .
ودفعهم جلالتة الى الماء فغطسوا فيه كالتماسيح . »

وكان النيل والآلهة يقدسون فى ترائيل تحتوى على شعور دينى
فياض . وترنيمة النيل (بردية سالييه الثانية ، وبردية أنستاسى
السابعة ، وبردية شمستر بيتى الخامسة) (النماذج ١٠١٨٢ ، ١٠٢٢٢ ،
١٠٦٨٥ بالمتحف البريطانى) يعتقد أنها ألقت فى عصر الدولة الوسطى ،

ولكن أقدم نسخ متوفرة منها ، وكلها محرفة بشكل كبير ، ترجع الى عهد الأسرة التاسعة عشرة (١٢٥٠ ق.م ، تقريبا) .

مرحبا بالنيل ، الذى يخرج من الأرض ، ويأتى ليهب الحياة لأهل مصر .
خفى فى الحركة ، مظلم فى النهار .

مقدس من أتباعه الذين يروى حقولهم .

خلفه رع لاعطاء الحياة لكل العطشى .

الذى يجعل الصحراء تشرب من سيول هابطة من السماء
المحبوب من اله الأرض ، الرقيب على اله الحبس ، الذى يجعل
مصانع بتاح تزدهر .

اله الأسماك الذى يجعل طيور الماء تسبح عكس التيار . .

صانع الشعير وخالق الحنطة كى تحتفل المعابد . .

وعندما يفيض النيل ، تقدم اليك العطايا ، فتتجر .

الماشية لك ، ويقدم لك قربان عظيم ، وتسمن لك الطيور وتصاد
لك السباع وفاء لفضلك (١٨) .

وأناشيد اله الشمس معروفة منذ أيام نصوص الأهرام الملكية
فى الأسرتين الخامسة والسادسة . وأصبحت منذ عصر الأسرة الثامنة
عشرة تنقش على جدران مقابر الأفراد وعلى أنصابهم الجنزية (شواهد
قبورهم) . . وحوالى هذا الوقت أيضا بدءوا ينظرون الى اله الشمس
آمون - رع باعتباره الاله خالق الكون ، وهى فكرة يمثلها أصدق تمثيل
نشيد من أنشودة الشمس منقوش على نصب خاصى باثنين من مهندسى
الملك أمنحتب الثالث هما سوتى وحور (٨٢٦ - شكل ٥٢) .

أنت الخالق ، وأنت الذى صنعت أوصالك بنفسك ، الذى أوجد
نفسه بنفسه ، الذى لم يولد .

المتفرد فى صفاته ، عابر الأبدية .

فوق الطرق مع الملايين تحت قيادته .

وفى نفس هذا النشيد نجد الوضع المتفرد لاله الشمس ، وسلطانه
على كل الأراضى والشعوب ، موضحا بطريقة حاسمة لا لبس فيها :

الاله الوحيد الذى يأسر كل الأراضى كل يوم ، وهو الواحد الذى
يراقب كل من يمشى عليها .

ولم يمتض على نقش هذا النشيد الا سنوات فلائيل ، حتى
« ألف أخناتون - ابن أمنتب الثالث - نشيده المشهور « نشيد آتون » ،
التي جرت العادة على مقارنته بالمزمور ١٠٤ ، وهو بحق أول تأليف فى
الآدب التوحيدى عرفه العالم . وحجر الزاوية فى هذا النشيد هو توجيه
كل الحب للاله آتون من أجل كل ما خلقه :

•• فى الفجر عندما تشرق فى الأفق ، وعندما تنألق فى النهار
فى صورة آتون ، فانك تطرد الظلام وترسل أشعتك • فتصبح
الأرضان فى عيد ، وتستيقظان ، وتقفان على قدميهما لأنك أيقظتهما •
فتفتسلان وتلبسان ثيابهما ، وترفعان أيديهما لتمجيدك عند ظهورك •
ويلبب النشاط على الأرض • وتقع المواشى برعاها • ويخضر النبات
والشجر • وتطير الطيور من أوكارها ، وتنشر أجنحتها تمجيديا لروحك •
وكل البهائم الصغيرة تشب على أقدامها ، فكل ما يطير ويحيط يعيش
لأنك قد أشرقت • والمراكب ، هى الأخرى تبحر شرقا وغربا ، وكل الطرق
تفتح عند ظهورك • والأسماك تقفز فى النهر أمامك ، وأشعتك تصل الى
أعماق المحيط •

خالق الأجنة فى أرحام النساء ، وصانع البذرة فى الرجال ، الذى
يخلق الحياة فى الجنين فى رحم أمه ، والذى يهدئه كى لا يبكى ، ويحضنه
فى الرحم ، الذى يهب النفس (نسمة الحياة) كى يعيش كل من خلقهم •
ما أكثر أعمالك التى لا تعد ولا تحصى ! لكنها خافية عن الأعين • أيا أيها
الاله الأوحى الذى ليس كمثله شئ • خلقت الأرض بمشيئتك عندما
كنت وحيدا : وكل الرجال ، وكل المخلوقات ، الكبيرة والصغيرة التى
تسير على الأرض والطائر الذى يطير بجناحيه ، كذلك البلاد الأجنبية
سوريا والنوبة ، ومصر نفسها •

وضعت كل فرد فى مكانه ووهبتهم ما يحتاجونه ، ووهبت
كلا حياته • وقضيت أجله • جعلت السنتهم شتى وأمزجتهم مختلفة ،
وطبائعهم متنوعة • وميزت الشعوب الأجنبية (١٩) •

وينهى أخناتون النشيد بأبيات يعبر فيها عن ايمانه بأنه هو
الوحيد على وجه الأرض الذى يعرف الاله آتون حق المعرفة ويعرف ما يمكنه
للإنسان • ويعتقد أن هذا الجزء من النشيد كان يدخل ضمن الطاقوس
التي كان أخناتون يجريها فى معبد آتون بالعمارنة • وهناك دليل واضح
على أن الأناشيد كانت ترتل فى صلوات المعابد بوفرة (بردية شستر

(١٩)

Pritchard (1955), 370-1; Simpson (1972), 289-95; Lichtheim (1976).
96-100.

بيتى التاسعة - وجه - نموذج ١٠٦٨٩ بالمتحف البريطانى) التى تحتوى
على أناشيد يقوم بترتلها جماعة المصلين .

وبالإضافة الى الأناشيد التى وضعت فى تمجيد الآلهة الكبرى ،
يحتوى الأدب المصرى على نماذج قليلة من نوعية مختلفة تماما من المؤلفات
الشعرية ، وهى مقطوعات أكثر ألفة ومحبة عن باقى الأناشيد ، وتمت
فى نواح كثيرة الى المزامير التكفيرية (مزامير التوبة) فى العهد القديم .
وبعض هذه المقطوعات مكتوب على البردى ، ومنها صلاة رفعها للاله آمون
خصم فقير فى دعوى قضائية (بردية أنستاسى الثانية ، نموذج ١٠٢٤٣ .
ظهر vii ، 1 ، 5-ix. recto) إلا أن معظم هذه الأناشيد محفوظ
على لوحات بسطاء عمال الأسرة التاسعة عشرة ، ممن أقاموا بدير المدينة
وأَمْضُوا حياتهم فى حفر ونقش مقابر الملوك والنبلاء بطيبة . ومن هؤلاء
واحده يسمى نفرابو Neferabu ، أصيب بالعمى لأنه حلف حائنا
باسم الاله بتاح ، فحفر مقطوعة على شاهد قبره (النصب - ٨٩٥) تعبر
رسالة الى الأجيال هذا نصها :
أنا رجل أقسم يميناً باطلا باسم الاله بتاح ، رب الصدق ، فكتب
على أن أرى الظلام فى وضوح النهار .

وسوف أعلن مدى قوته للذى لا يعلمها وللذى يعلمها ، للصغير
وللكبير .

احذر بتاح ، رب الحقيقة !

فهو لن يتغاضى عما يفعله أى رجل .

اياك أن تخلف باسم بتاح حائنا .

فالويل لمن يحلف به حائنا .

فسوف يسقط .

فقد جعلنى مثل الكلاب فى الشوارع ،

وعندما كنت بين يديه ،

جعل الناس والآلهة ثرعائى ،

أنا الذى تنكرت وجعلت فضل الاله ... الهى .

كان بتاح رب الصلح عادلا معى

اعف عني ، انظر الى لعلك تعف عني •

السحر

السحر بأشكاله المختلفة يدخل في كثير من موضوعات الأدب المصري القديم • وهناك مدونات في السحر الخالص •

منها في المتحف البريطاني بردية هاريس في السحر (نموذج ١٠٠٤٢) ، وبردية سولت في السحر (١٠٠٥١) التي تحتوي على أناشيد وعلى تعاويذ أيضا •

وهناك أيضا مدونات تتضمن رقيات ضد الأمراض والنوازل •
مثل بردية شستر بيتي السابقة : المتحف البريطاني (نموذج ١٠٦٨٧) •

وقد جعلوا لكل يوم من أيام السنة خاصية سحرية تجعله يوم سعد أو يوم نحس ، أو بين بين ، ووضعوا التقاويم لأيام السعد والنحس للرجوع اليها واستشارتها •

بردية سنالييه الرابعة : المتحف البريطاني (نموذج ١٠١٨٤ ، وجه) •

وتحتوي إحدى البرديات : شستر بيتي الثالثة : المتحف البريطاني (نموذج ١٠٦٨٣) ، مجموعة من الأحلام مع تأويلاتها ، حيث يبدأ كل حلم منها بعبارة « اذا رأى انسان نفسه في حلم » يليها وصف مقتضب للحلم ، ثم عبارة جافة توضح ان كان الحلم سعيدا أو تعيسا ، وأخيرا تفسير الحلم :

اذا رأى انسان نفسه في حلم •

ياكل لحم جبار ، جيد ، يعني ترقيته ،

جالسا على شجرة ، جيد ، يعني زوال كل أمراضه •

يحدث في جب عميق ، سيئ ، يعني وضعه في السجن •

ياكل بيضة ، سيئ ، يعني تلف ممتلكاته فلا يمكن اصلاحها •

وكانت المشاكل المتنوعة تعالج باستشارة العراف • وكانت وظائف الدولة الكبرى ، ولا يستثنى منها وظيفة الملك ، تشغل أحيانا عن طريق الوحي الهابط على أحد المتنبئين • وكانت المنازعات بين

المتخصصين على الثروة تحسم عن طريق أحد العرافين : فمثلا كسرة حجر رقم ٥٦٢٤ بالمتحف البريطاني (شكل ٣٥) تصف كيف حكم الملك المؤله أمنحتب الأول بملكية مقبرة لصالح عامل بجبانة طيبة يسمى أمنموي ، وتذكر كسرة حجر أخرى (نموذج ٥٦٢٥ بالمتحف البريطاني) خبر نزاع حول سكنى أحد منازل طيبة رجعوا فيه لنفس الملك المعظم كى يفرضه . وتروى بردية من الأسرة العشرين (نموذج ١٠٣٣٥ بالمتحف البريطاني) كيف توصل أحد العرافين الى معرفة لص سرق خمسة أبواب من أمين أحد مخازن الثياب ويسمى أمنموي *Amenemwiya* . وفى فترة من الفترات فى أواخر عصر الدولة الحديثة كان الأطفال يلبسون أحذية طويلة - معدنية غالبا (منها نموذج من الدولة الوسطى فى القاعة المصرية السادسة بالمتحف البريطاني) ، كانت تحتوى على لفائف صغيرة من البردى بها نصوص مبهمه طويلة للوقاية من أنواع البلايا (حجاب به رقية) . والمقتبس التالى من بردية بها رقية من هذا النوع (نموذج ١٠٠٨٣ بالمتحف البريطاني) فى صورة بيان صادر عن ثلاثة من الآلهة :

« سوف نحميها من سخمت وابنها .

سوف نحميها من انهيار جدار ، ومن نزول صاعقة .

سوف نقيها من الجدام ، ومن العمى . . . طول حياتها . »

وقد استمر السحر الفرعونى حتى بعد اندماج مصر فى الامبراطورية الرومانية :

تحتوى بردية انستاسى رقم ١٠٧٢ (نموذج ١٠٠٧٠ بالمتحف البريطاني) على مجموعة تعاويذ ووصفات سحرية مختارة ، مكتوبة بالخط الديموطيقى ، ومصحوبة بتعليقات يونانية ، وهى من القرن الثالث الميلادى .

القصص المصرية

القصص المصرية القديم كثيرا ما يتناول سرد بعض الاحداث التى تحتوى على السحر . واكثر هذا النوع من القصص متعة قصة « خوفو والسحرة » وهى قصة أعيد سردها فى بردية وستكار (٢٠) . والبردية من عصر الهكسوس وهى محفوظة فى برلين . وتتلخص القصة

(٢٠)
Erman (1927), 36-47; Simpson (1972), 15-30; Lichtheim (1973), 215-22.

فى أن خوفو بعد أن استمع ذات يسوم الى بعض العجائب التى قام بها
السحرة فى عهود الملوك السابقين ، أرسل الى ساحر يسمى ددى Dedi :
وأفلق ددى فى اعادة وصل رموس أوزة وبطة وثور الى أجسادها فانطلقت
الأوزة والبطة تقوقان والثور يخور . وبعد ذلك يسرد ددى على مسامع
الملك معجزة ولادة ثلاثة توائم أنجبهم الاله الشمس بنفسه ومجنهم ،
وذلك باتصاله بـزوجة كبير كهنة عبادة الشمس . وتكهن ددى بأن هؤلاء
الأطفال الثلاثة سوف يشبون ويصبحون الملوك الأوائل لأسرة جديدة .
وتنقطع البردية فى الوقت الذى يبدو فيه أن أمرهم على وشك أن يكشف
للملك خوفو . ورغم نوايا الملك الهيرودية (نسبة الى هيرود صاحب
رأس يوحنا المصдан) ، فمن السهل أن نستنتج أن هؤلاء هم الملوك الثلاثة
الأوائل من الأسرة الخامسة .

وقصة «بحار السفينة الغارقة» (٢١) تشبه قصة السندباد البحرى
فى بعض تفاصيلها - وهى مسجلة على بردية فى ليننجراد ، من الدولة
الوسطى . وتتلخص فى أن سفينة تحطمت ، لم ينج من سخطها سوى
بحار واحد ، طرخته الأمواج على جزيرة غنام يحرسها ثعبان رهيب يزيد
طوله على ثلاثين ذراعاً ، وذقنه عرضها أكثر من ذراعين ، وجسده مكسو
بالذهب ، وحاجباه من اللازورد الحر . ونشأت بين الاثنين صداقة
ثم تنبأ الثعبان للبحار بالنجاة . وتحققت النبوءة إذ أنقذته سفينة أخرى
عاد بها سالماً الى مصر .

وقصة « الأخوين » (بردية دوبرينى ، ١٠١٨٣) تحتوى على عناصر
مستمدة من الأدب الشعبى والأسطورى مصاغة فى قالب قصصى (٢٢) .
وتبدأ القصة فى حقل يمتلكه أخوان اذ يساعد الأخ الأصغر « باتا »
أخاه الأكبر انبو (أى أنوبيس) فى أعمال الحقل . وانتهزت زوجة انبو
الفرصة ذات مرة فراودت باتا عن نفسها ، فلما فشلت فى تحقيق غرضها
نقلت الى زوجها كذباً أن أخاه راودها عن نفسها فاستعصمت .
فاستشاط انبو غضباً ، وتربص لأخيه خلف باب الزريبة ليقتله عند
عودته من الحقل بالماشية بعد غروب الشمس . وعندما دخلت أول بقرة
الى مربطها حذرت باتا من الخطر المتربص به ، ففر وأخوه على اثره مسلحاً

(٢١)

Erman (1927), 29-35; Simpson (1972), 50-6 Lichtheim (1973), 211-15.

(٢٢)

Erman (1927), 150-61; Pritchard (1955), 23-5 ; Simpson (1972),
90-107 ; Lichtheim (1973), 203-11.

بحسرة . ويتدخل الاله الشمس فيخلق بينهما حاجزا من الماء يعج بالتماسيح . ويبدأ باتا بعد أن شعر بالأمان بخصى نفسه ثم اقناع أخيه ببراءته فيعود انبو الى الدار ليذبح زوجته ، ويلقى بجثتها للكلاب .

وكان باتا قد أخطر أخاه أنه سيرحل الى وادى الأرز (لبنان) . وأنه سوف يضع قلبه فوق إحدى زهرات شجر الأرز . فلما وصل باتا الى وادى الأرز شيد حصنا واتخذ لنفسه زوجة « كانت أجمل من أى امرأة فى الدنيا » خلقها الآلهة خصيصا له لتؤنس في وحدته .

وتصادف أن حملت مياه البحر خصلة من شعرها فوقعت فى يد فرعون مصر ، فطاحت رائحتها الزكية برأسه ، فأرسل حملة أحضرتها له . وعندما استقرت الزوجة ببلاط الملك حرصته على قطع الزهرة التى تحمل قلب باتا ، وعندئذ سقط القلب فمات باتا .

وفلم انبو بوفاة باتا عن طريق علامة سحرية تعارفا عليها ، فاتجه لقوره الى وادى الأرز حيث وجد قلب أخيه قد نما الى ثمرة ، فتمكن من إعادة أخيه الى الحياة . وما أن نشط باتا بعد بعثه حيا حتى تشكل بشكل ثور . وحمل أخاه انبو فوق ظهره وعادا الى مصر . وتقرب انبو الى الملك حتى أصبح صفيه . وأما باتا فأظهر نفسه لزوجته السابقة مرة واحدة فقط ، فما كان منها الا أن حرصت زوجها الملك على نحر الثور ففعل وهو كاره . ولكن نقطتين من دم الثور وقعتا خارج القصر ، فلما منهما شجرتا لبخ ، استمر فيهما باتا حيا . ثم انه أظهر نفسه للزوجة مرة أخرى ، فهزولت وقطعت الشجرتين لتصنع منهما أثاثا . وحضرت المرأة لتطمئن على سير العمل فوقعت فى حلقتها شسظية من الخشب ، ابتلعتهما على الرغم منها ، فحملت وأنجبت طفلا لم يكن سوى باتا نفسه . ولما كبر الطفل جعله الملك ولى عهده ، وبعد موته أصبح فرعون مصر . فأما التى كانت يوما ما زوجته ، فقد أهينت ، (وربما) قتلت . وأما أخوه الوفى فقد جعله خليفته .

وقصة « تعمية الحق بالكذب » (بردية شستر بيتى الثانية ، ١٠٦٨٢) تنتمى الى الأديب الرمزي - مثل قصة الأخوين - كما أنها مثلها من عصر الرعامسة أيضا . وطرف البردية مفقود ، مع الأسف ، ولكن فحوى القصة يسهل استنتاجه من السياق (٢٣) .

(٢٣)

Gardiner (1935), 4-6 ; Simpson (1972), 127-32 ; Lichtheim (1976), 211-14.

وتتلخص القصة فى أن « الكذب » ائتمن أخاه « الحق » على سكين
الا أنها فقدت أو تحطمت بشكل أو بآخر . وعندما عرض الحق على أخيه
أن يعطيه عوضاً عنها ، اعترض « الكذب » وقال ان هذا مستحيل سواء
من حيث حجمها أو من حيث قيمتها . وعرض الامر على محكمة الآلهة ،
فقرر المحفل ادانة الحق وجعلته بواباً « للكذب » .

وبعد عدة مغامرات ينجب الحق ابناً . فلما كبر الابن صمم على
الآخذ بثأر أبيه . ووات الابن الفرصة فى نزاع حول ملكية ثور ، فزفغ
الأمر الى محكمة الآلهة . وبخدعة لطيفة حصل على حكم لصالحه . وكانت
عقوبة « الكذب » الضرب وسمل العينين وجعله بواباً « للحق » .

وبردية هاريس ٥٠٠ (١٠٠٦٠) تحتوى على قصة بسيطة مؤثرة
من عصر الرعامسة اسمها « قصة الأمير ، وقدره المحتوم » (٢٤) .
وتتلخص القصة فى أن ربة القدر عندما دعت الآلهات ختنحوريات السبع
نزيارة أحد الأمراء يوم ميلاده ، قررون أن يموت بواسطة تمساح
أو ثعبان أو كلب .

ورغبة من أبيه الملك فى وقايته من شر هذه الضواري بنى له قلعة
ليعيش داخل أسوارها . فلما كبر الأمير طلب من أبيه أن يعطيه كلباً
مدللاً ، ثم عاد وطلب منه مغادرة القلعة والرحيل الى سوريا بصحبة كلبه
المدلل . فلما وصل الى سوريا وجد النبلاء الشبان يتنافسون على
الظفر بابنة رئيس المنطقة ، وهى فتاة جميلة . وكان أبوها قد وعد
بتزويجها من النبيل الذى يمكنه التسلق الى شرفتها قبل غيره ، وهى
شرفة ترتفع عن سطح الأرض سبعين ذراعاً . ودخل الأمير المنافسة ،
فكان له الظفر بيد الأميرة التى اتخذها زوجة له . وكانت الزوجة
وفية له ولشدة رعايتها له خلصته من أذى ثعبان .

والحزب الأخير من البردية مصاب بتلف شديد . ولكن يمكن منه
استشفاف أن كلبه المدلل هدهد ، فهرب منه الى البحر حيث أسره تمساح .

والبردية بعد ذلك ممزقة عقب عبارة فحواها أن التمساح وعد
الأمير باطلاقه اذا قتل عدوا له (أى للتمساح) . وذلك يؤدى الى افتراض
أن القصة رغم كل المغامرات التى تعرض لها الأمير ، قد انتهت نهاية
سعيدة .

(٢٤)

Erman (1927), 161-5 ; Simpson (1972), 85-91; Lichtheim (1976), 200-3.

وتحتوى نفس البردية (١٠٠٦٠) على قصة تاريخية رومانطيقية تسمى « أسر جوبا » (٢٥) . والقصة بدايتها مفقودة ولكنها تشير بوضوح الى حملة تحتمس الثالث على فلسطين . وتتلخص القصة فى أن القائد ججوتى Djehuty عندما فشل فى احتلال جوبا بالهجوم المباشر ، لجأ الى خدعة استأجر فيها لأمير جوبا وأدخل معه للمدينة مائتى جندى خبأهم فى سلال ، لاحتلال المدينة (لاحظ وجه الشبه بين القصة وقصة حصان طروادة الشهيرة وحكاية علي بابا ، وكذلك وجه الشبه بينها وبين مصرع الزباء الشهيرة فى الأدب العربى - المترجم) .

ومن قصص الأدب التاريخى الرومانسى قصة « الملك أبوفيس وسقنن رع » (٢٦) (بردية سالييه الأولى - ١٠١٨٥) . وفحوى القصة يتلخص فى أن الملك أبوفيس - من ملوك الهكسوس - أرسل الى سقنن رع (١٦٠٠ ق م . تقريبا) رسولا يشكو اليه أن أفراس النهر - بالبركة الملكية بطيبة - تؤرق نوم الملك أبوفيس - فى أواريى بالوجه البحرى . ولما كان البعد بين طيبة وأواريى حوالى خمسمائة ميل ، فإن الشكوى فى الواقع تصبح غير ذات موضوع . وكل الاحتمالات على حسب رأى ماسبيرو (القصص الشعبى المصرى القديم Les Contes populaires de l'Egypte ancienne . تؤدى الى اعتبار القصة مجرد تنويع محلى لموضوع كان شائعا فى الشرق كله . فقد اعتاد الملوك فى تلك الأزمنة على التراسل لحل العضلات بكافة أنواعها ، وكان على السائل أن يعطى المسئول مكافأة اذا كانت الاجابة صحيحة ، وعلى الأخير أن يدفع غرامة اذا كانت الاجابة خاطئة .

وللأسف لم يكمل الكاتب الشاب بنتاور - الذى نسخ القصة زمن الملك مرنبتاح (١٢٣٦ - ١٢٢٣ ق م . تقريبا) - عملية النسخ فلم يسجل لنا كيف كانت اجابة سقنن رع . وقد افترض أن آمون - رع هب لنجدة الملك المصرى لتنتهى القصة بفوزه على أبوفيس والهب سوتخ . وعلى أية حال ، فإن مومياء سقنن رع (الذى يظن أنه بطل هذه القصة) وهى محفوظة بالمتحف المصرى بها اصابات جسيمة تدل على سقوطه فى معركة ، كما تدل الدلائل على أنه لم ينتصر فى المعركة التى قتل فيها .

(٢٥)

Erman (1972), 167-9; Pritchard (1955), 22-3; Simpson (1972), 81-4.

(٢٦)

Erman (1927), 165-7; Pritchard (1955), 231-2; Simpson (1972), 77-80.

ومع ذلك فقد كان أحد أبنائه هو الذى أخرج الهكسوس من مصر بصفة نهائية (راجع الجزء التاريخى) .

وقد وصلت إلينا أربع قصص تاريخية عظيمة مكتوبة بالديموطيقية من العصر المتأخر ، اثنتان منها من مرحلة بتوباستيس Petubastis ، والأخريان من مرحلة ستنى - خع ام واست (شكل ٤١) .

وأول هذه القصص تتحدث عن الملك بتوباستيس وتسمى « المشروع الجرىء للحصول على الدرع » . والقصة مسجلة فى بردية كرول Kroll وهى من القرن الثانى الميلادى (٢٧) . وتهدف القصة الى سرد أحداث تاريخية وقعت أثناء حكم ملك يسمى بتوباستيس ، وربما تكون القصة قد اعتمدت على وقائع حدثت أيام الملك بتوباستيس من الأسرة الثالثة والعشرين . وكان الملك بتوباستيس يحكم من عاصمته تانىس بالدلتا ، الا أنه كان هناك اثنان من أقرانه الأقوياء هما أناروس ، حاكم هليوبوليس ، وآخر بالدلتا أيضا - من الواضح أنه ور - تب - آمون - نيوت Wer-tep-Amen-Niwit . وكان أناروس قبل موته يملك درعا ، فاستولى عليه ور - تب - آمون - نيوت حال موته . وحاول بتوباستيس مواصلة بامى Pamay ابن الفقيه فامر بتسيير جنازة عظيمة لتشيعه . ولا يرضى بامى بذلك بل يصر على استرداد الدرع من ور - تب - آمون نيوت ، ولكن الأخير يرفض ردها رغم مثوله أمام الملك بتوباستيس . وتتجمع سحب الحرب : ويستدعى ور - تب - آمون - نيوت جيوشه ، وكذلك يفعل بامى وحليفه باكل Pakell - رئيس الشرق الكبير . ويقع بامى وطلّاع حرسه فى أسر ور - تب - آمون - نيوت ، ولكن وصول الامدادات تنقذه من الهزيمة . ويصل بتوباستيس ثم تبدأ المنازلة بين أبطال مختارين من الجانبين ، ثم يتحول النزاع الى معركة حقيقية مع ابن ثان لأناروس يسمى منتو بعل ، ويستعر القتال حتى يصبح مجزرة مما يضطر بتوباستيس الى طلب وقف القتال فى مقابل الدرع . وعندما يعثران على بامى يجدانه على وشك الفتك بور - تب - آمون - نيوت ، وهنا يضطر بتوباستيس للتدخل للحيولة دون الفتك بابنه عنخ حور Ankhor . وينتهز مينيرمى الفرصة فيستولى على الدرع بالقوة ويعيدها الى هليوبوليس . وبعد ذلك يطلب من بتوباستيس كتابة تاريخ هذه الأحداث .

وثانى قصص بتوباستيس مسجلة فى بردية من النصف الاول للمقرن الميلادى الاول (١) . محفوظة فى ستراسبورج . وتسمى القصة « المشروع الجرى للحصول على العرش » ، وهى فى مضمونها تشبه قصة الدرع ، ولكن موضوع الكفاح فى القصة الثانية هو عرش آمون نفسه ، وأحداثها تدل على أنها وقعت فى فترة تالية على قصة الدرع . وفحوى القصة أن عرش آمون كان فى حوزة كبير كهنة آمون ، فلما مات استولى عليه ابن بتوباستيس المسمى عنخ - حور ، فما كان من ابن كبير الكهنة المتوفى الا أن استولى على مركب آمون المقدسة أخذا بالثار . وركب كل منهما رأسه فلم يقبل برد ما اغتصبه ، فكان لا مفر من تحريك الجيوش . لكن ابن الكاهن المتوفى تمكن من أسر عنخ حور وكذلك ور - تب - آمون - نيوت البطل الملكى وسجنهما فى المركب المسروقة . ونلاحظ تدخل آمون باستمرار بنفسه لاسداء النصيح . وفى هذه الأثناء يشتبك مينرمى ابن أناروس فى قتال مع أحد الكهنة ، استمر أياما دون أن يحسم ، ثم وصلت الامدادات الملكية . وربما تكون القصة قد انتهت بانقصار بتوباستيس واحتفاظ ابنه بعرش آمون .

وهذه المرحلة من القصص تحتوى على شذرات من قصص أخرى مازالت موجودة .

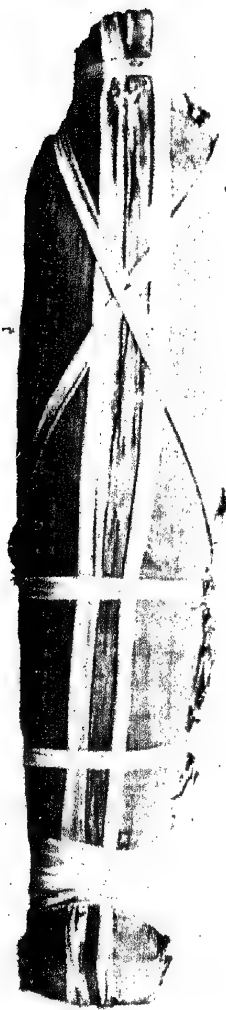
ومتحف القاهرة به قصاصتان من البردى مسجل عليهما قصة تسمى « مغامرات ستنى خع ام واست والمومياءات » ، وهى من العصر البطلمى (٢٩) . والبطل ستنى شخصيته مستمدة من شخصية تاريخية معروفة هى شخصية الأمير خع ام واست أحد أبناء رمسيس الثانى ، وكان من حكماء عصره وأكثرهم ثقافة . وقد كتبت قصص المجموعة بعد أن أصبح ستنى ساحرا . والقصة التى نحن بصددتها تدور فى منف حيث أمضى خع ام واست الحقيقى معظم أيام حياته ، كبيرا لكهنة بتاح . وتتلخص القصة فى أن أحد السحرة ، ويسمى نانفر كابتاح ، قام بعد وفاته بتحريض ستنى على سرقة كتاب تحوت من مقبرته . والكتاب يعطى من يملكه قوة تسخير السماء والأرض ، والليل ، والجبال والماء ، كما يعطيه القدرة على فهم لغة الطير والزواحف ، وعلى رؤية أعماق البحار ، وفوق

(٢٨)

Maspero (1915), 243-62.

(٢٩)

Maspero (1915), 115-44 ; Griffith (1900), 16-40 (1980), 125-38.



٥٥ - مومياء المدعو
« ياشيري إن حور » .



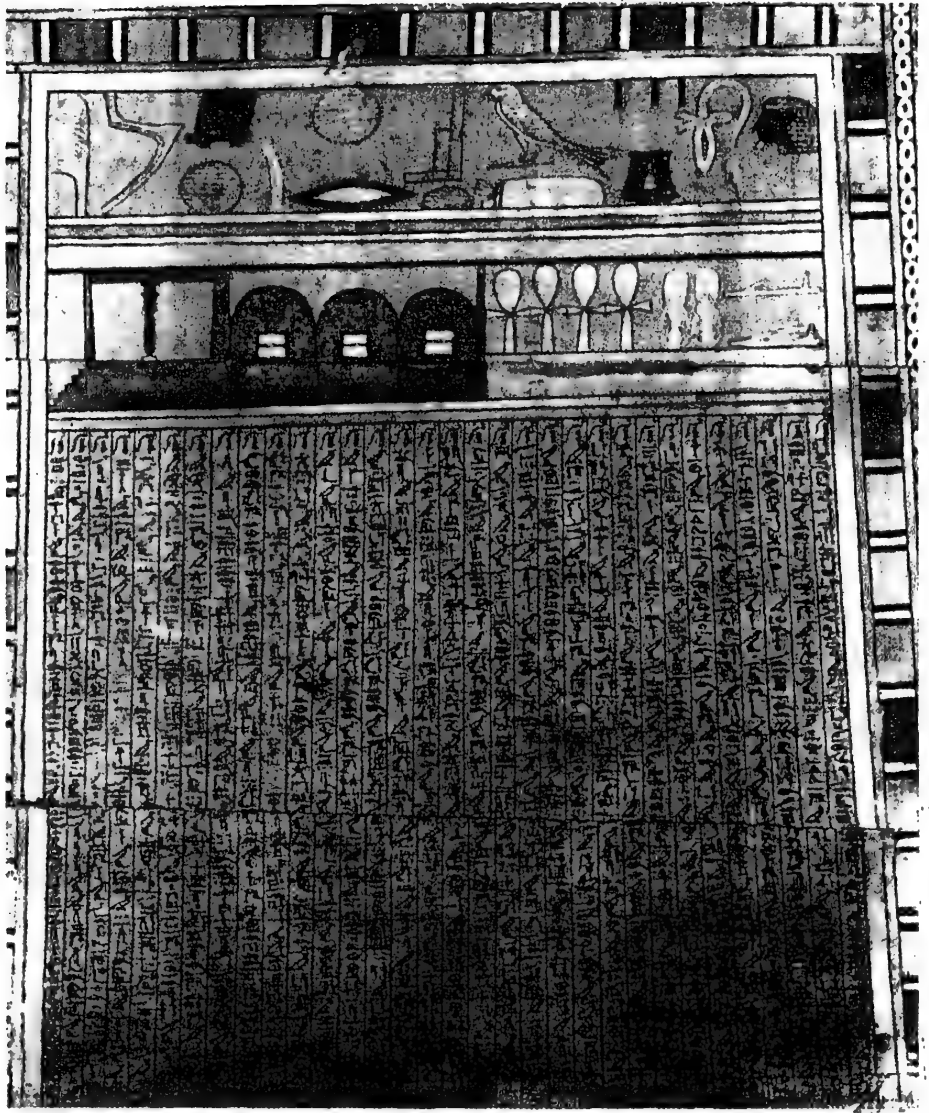
تمثال صغير من العاج للملك .



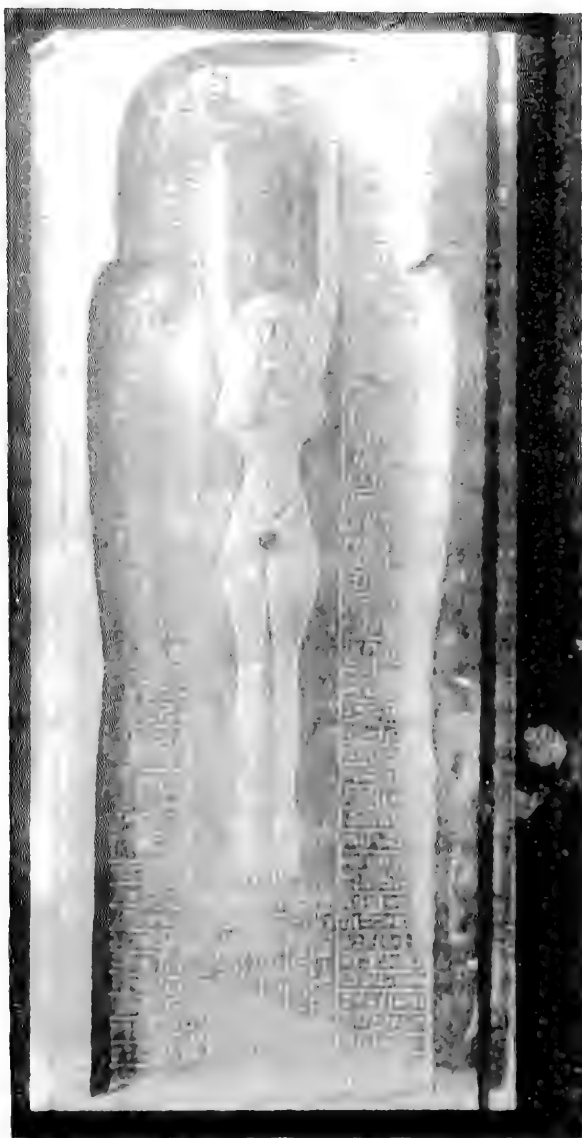
٥٦ - أواني كاتوية خاصة بالجلدهم . « نس خنسو » .



٥٧- دفنة من الأسرى الأولى داخل تابوت من أهرام النيات .



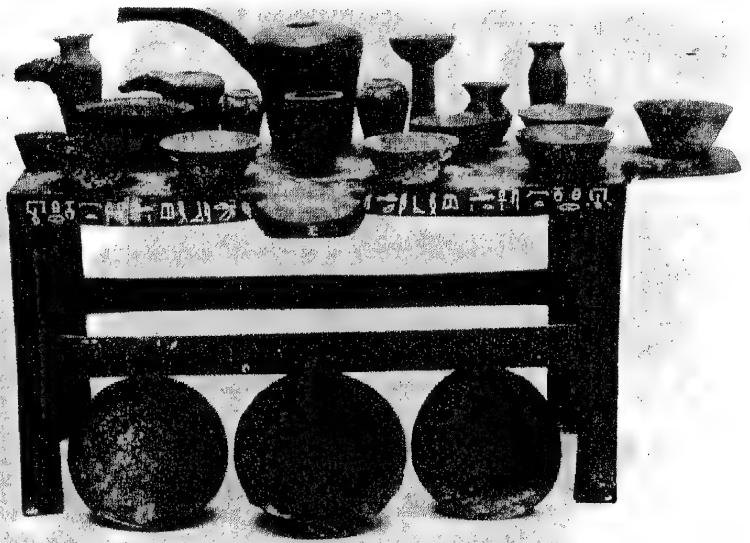
٥٨ - نقش على الجدران الملونة على التابوت الداخلي للمدفون «جوا» .



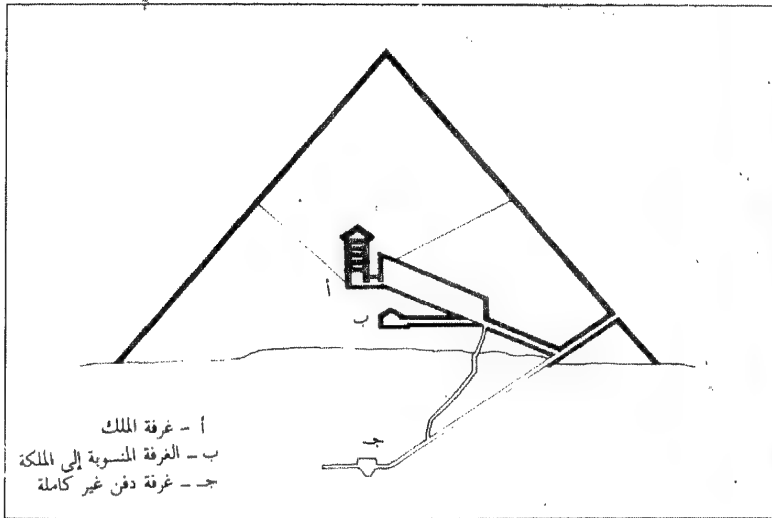
٥٩ - الإلهة نوت منقوشة على ظهر غطاء تابوت من حجر الشست خاص بالأميرة و عنخ إن
اس نفر أيب رع .



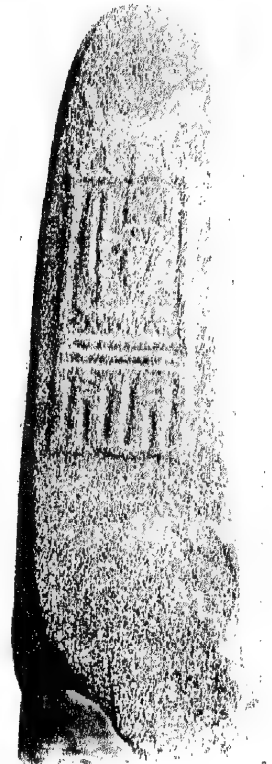
٦٠- تمثال شوابتي خاص بالملك أمنحتب الثاني :



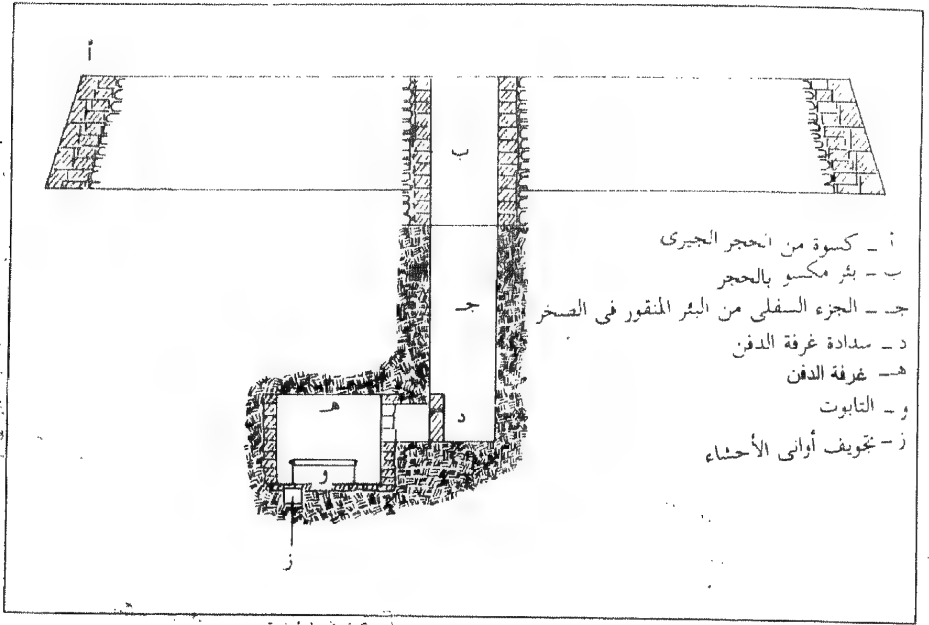
٦١ - نموذج لأدوات نحاسية ومائدة قرايين من مقبرة الكاهن «إدى» .



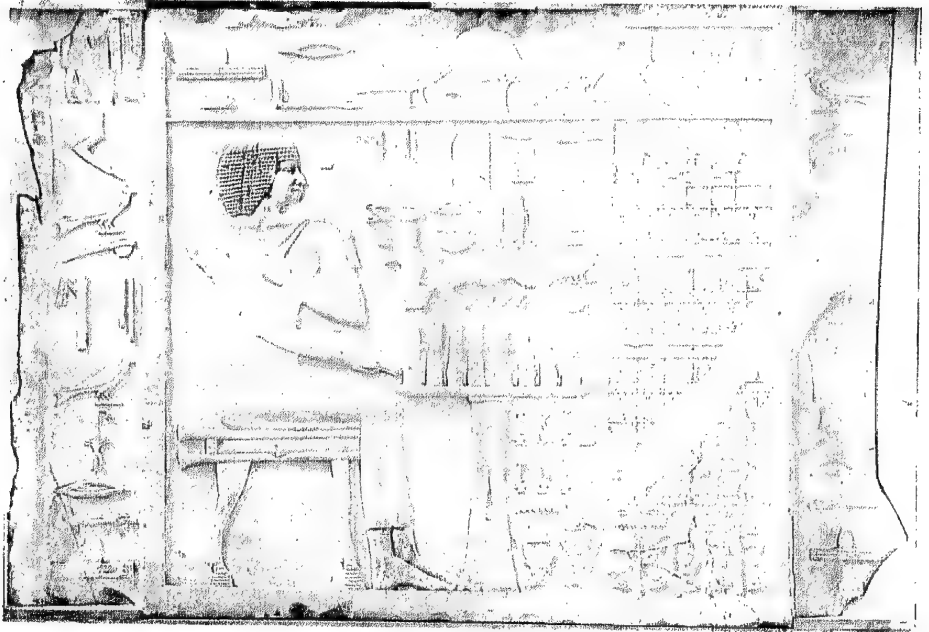
٦٣ - مستط رأس للهرم الأكبر بالجيزة .



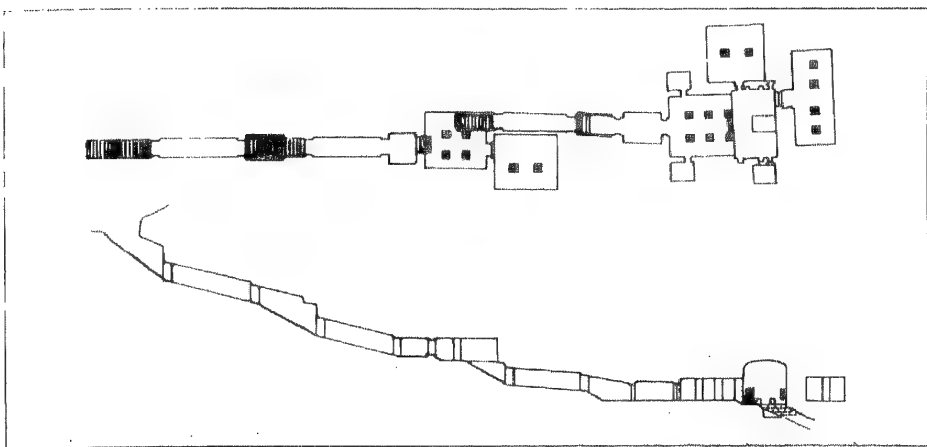
٦٢ - لوح للملك
«پر إيب سن» .



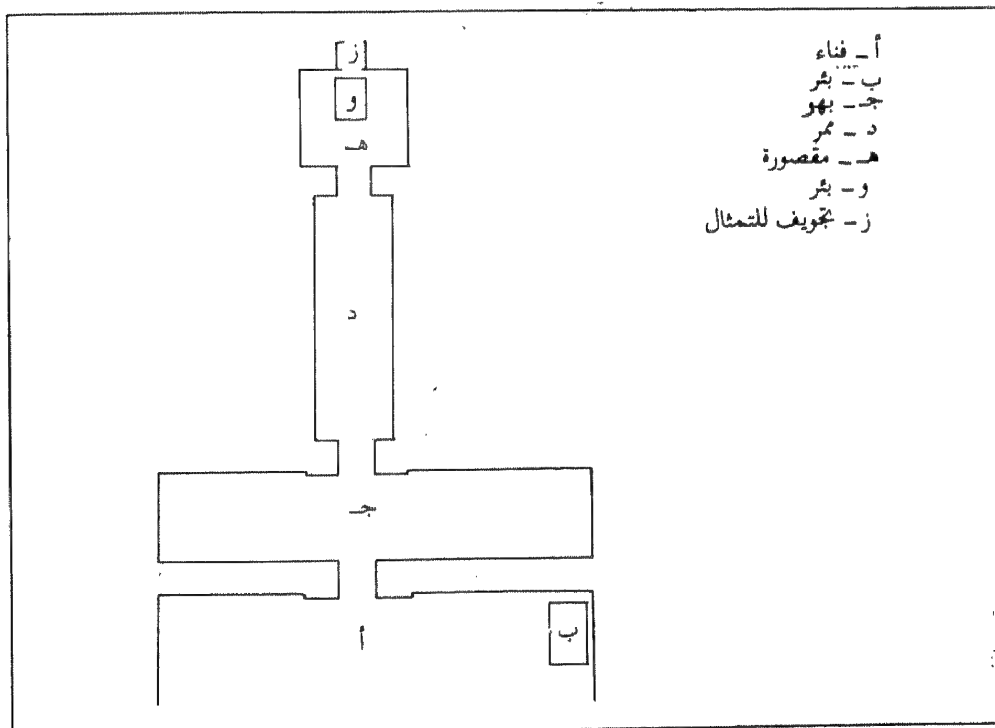
٦٤٧ - مسقط رأس لمصطبة .



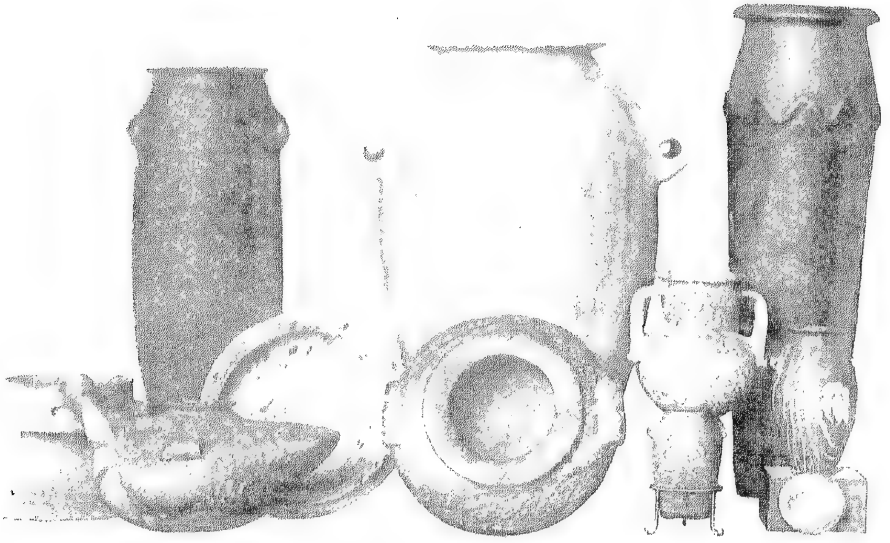
٦٥ - لوح للمدعو «رع حنب»



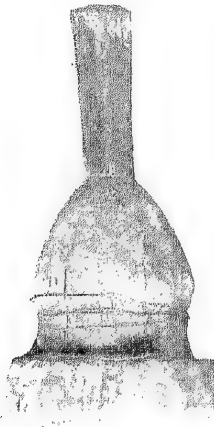
٦٦ - مسقط أفقي ورأسي لمقبرة الملك سيني الأول .



٦٧ - مسقط أفقي لمقبرة خاصة ترجع إلى الدولة الحديثة .



٦٨ - أواني حجرية من عصر ما قبل الأسرات حتى الأسرة الثامنة عشرة .



٦٩ - مطرقة الحجر .



٧٠- تمثال للملك سنوسرت الثالث .



٧١ - تمثال للملك أمنحتب الثالث .



٧٣ - تمثال «لعنخ وع» صانع المراكب (سفان).



٧٤- تمثال للمدعو «كاتب وزوجته حطب خرس» .



۷۵ - تمثال للمدعو «نن خفت کا» .



٧٦ - تمثالان للمدعو «مري» رئيس الديوان الملكي .



٧٧ - لوح وتمثال للمدعو «سي حتحور» .

ذلك كله يعطيه عزيمة بعث الموتى من القبور • وبعد عدة محاولات يعثر ستنى على مقبرة نانفر كابتاح فى جبانة طيبة ، ولما دخل المقبرة قابل الساحر الميت وزوجته ايج ورى وابنه مر ايب • وتقص عليه الزوجة كيف تزوجت أخاها (الساحر) ، وكيف تمكن زوجها من استعادة كتاب تحوت من قفط ، وكيف غرقت هى وابنها بعد ذلك ودفنا فى قفط • وقد غرق نانفر كابتاح نفسه بعدهما بقليل ، لكنه حرص على أن يحتفظ معه بكتاب تحوت ، ليتمكنه - رغم أنه دفن فى منف - أن يستخدم قوى الكتاب السحرية فى الاحتفاظ بروحى زوجته وابنه معه • ويحاول ستنى من خداعه عندما حاول أخذ الكتاب نظير أن غلبه فى لعبة « السنّت » ، ولا ينقذه من ورطته سوى أخيه الذى استخدم التعاويذ لينقذه هو والكتاب • ويرفض ستنى نصيحة الفرعون بارجاع الكتاب الى نانفر كابتاح ، فأغوته الشيطانة تابوبو حتى وهبها كل أملاكه ووافق على قتل أولاده ثم اختفت • فلما أفاق ستنى أعاد الكتاب الى نانفر كابتاح ، الذى طلب اليه نقل جثتى زوجته وابنه ليدفنا معه ، وكان مكان دفن الجثتين مجهولا يقفط • فاستخدم ستنى السحر فى الكشف عنهما ونقلهما الى منف ليدفنا بجوار نانفر كابتاح • (المؤلف لم يوضح لم أغرى الساحر بطل القصة على سرقة الكتاب رغم ما سوف يصاحبها من متاعب ، ويبدو أن السبب يدور كله حول اختياره للبطل لنقل جثة الزوجة والابنة ليدفنا معه - المترجم) •

وتحتوى نفس المجموعة على قصة أخرى اسمها • القصة الحقيقية لست نى خع ام واس وولده سى أوزير ، وهى مسجلة على بردية (رقم ١٠٨٢٢ بالمتحف البريطانى) • والبردية مسجلة على ظهرها تسجيل باليونانية خاص بحياسة قطعة أرض ، وهى من القرن الأول الميلادى (٣٠) • وتقول القصة ان زوجة ستنى وتسمى مخ وسخت لم يكن يولد لها ، فاعتكفت فى معبد بتاح حيث أعطيت لها نصيحة ، فلما عملت بها حملت • وسمى الطفل سى أوزير بناء على رؤيا رآها أبوه ، وأصبح الطفل أعجوبة • وفى ذات يوم حضر مع والده جنازتين ، أحدهما لرجل غنى ، والأخرى لأحد الشحاذين • وتمنى ستنى أن تصبح جنازته هو فآخرة كجنازة الغنى ، الا أن سى أوزير تمنى لوالده العكس بأن تكون جنازته كجنازة الفقير الشحاذ • وتعجب الأب من ذلك ، فاستخدم ولده السحر وصحبه

(٣٠)

Maspero (1915), 144-70. Griffith (1900), 42-66. Lichtheim (1980), 138-51.

ليرى مآل كل منهما فى العالم السفلى • وهناك وجدا الشحاذ يرفل فى
حلل السعادة ، بينما الغنى يتلظى فى نار جهنم والأقفال على عينيه •

بعد ذلك تتحول القصة لتأخذ اتجاهها آخر ، إذ يصل رجل يلقب
بأمير النوبة حاملا معه رسالة يجب على من يقرأها ألا يفتحها ، والا فعلى
مصر أن تقبل الخضوع للنوبة • وينتاب ستنى قلق بالغ لأنه فشل فى
ذلك ، ولكن ابنه سى أوزير ينجح فيما فشل فيه أبوه • وكان الخطاب
يتحدث عن شخص يدعى حور حرضه ملك النوبة على استخدام السحر
لنقل فرعون مصر الى هناك لاذلاله •

وتقص القصة نفسها خبرا عن مصرى يسمى حور أيضا استخدم
كتاب تحوت لحماية الفرعون من مثل هذا العمل فى المستقبل ، ولتدور
الدائرة على ملك النوبة فيجمل الى مصر ثلاث مرات وهو ذليل • ويطلبه
حور المصرى الذى قهر حور النوبى • والنتيجة أن أمير النوبة قد أحرق
ويتنافس الاثنان فى السحر ، ويقهر النوبى حتى يوشك أن يقتل ، ولكن
أمه تتدخل • ويعد الاثنان بالكف عن معاودة مثل هذه الأمور فيسمع
لكليهما بالذهاب •

وتمضى القصة فتذكر أن سى أوزير أعلن بعد ذلك أنه هو نفسه
حور المصرى الذى قهر حور النوبى • والنتيجة أن أمير النوبة قد أحرق
وبعد اختفى سى أوزير فلم يعثر له على أثر • وينتاب الحزن ستنى ولكن
زوجته تسعده بانجاب طفل آخر •

أدب الرحلات

يتمثل أدب الرحلات الفرعونى فى قصة سنوهى ومغامرات ون آمون،
وتوجد خمس برديات وأكثر من عشرين كسرة حجر (نموذج ٥٦٢٩)
مسجل عليها مقتطفات من قصة سنوهى • وهذا الكم الضخم يدل على
مدى شعبية هذه القصة (٣١) •

تبدأ القصة بالإشارة الى وفاة الملك أمنمحات الأول - أول ملوك
الأسرة ١٢ - (١٩٩١ - ١٩٦٢ ق م • تقريبا) • وعندما سمع سنوهى
الخبر كان عائدا من حملة ظافرة ضد الليبيين بقيادة الملك ستوسرت
الأول - خليفة أمنمحات • ولأسباب مبهمه ، هرب سنوهى عقب استماعه

(٣١)

Erman (1927), 14-29 ; Pritchard (1955), 18-22 ; Simpson (1972),
57-74 ; Lichtheim (1973), 222-235.

لمحادثة جرت بين سنوسرت الأول والرسول الموقد اليه من القصر .
والظاهر أن الملك أئتمحت مات في أعقاب مؤامرة دبرث ضده . ويبدو
أن سنوهى ظن نفسه بين شقى الرجا . . فاما أن يقبض عليه كمتآمر ،
واما أن يعتبر من الأنصار . وقد وصف سنوهى خط سيره فى هروبه
الى فلسطين ، وهناك أصبح من المقربين للملك آمون انشى Amunenshi
ملك رتنو Retjuno العليا . وأعجب به الملك فزوجه كبرى بناته ، ثم
عينه شيخا لحدى القبائل وقائدا للجيش . وغار رجال الملك من هذا
الوضع فتحداه أحدهم . فى مبارزة وصفها سنوهى بأسلوب يتسم
بالحيوية .

ومضت على ذلك سنوات طويلة كون فيها سنوهى ثروة كبيرة ،
وكبرت سنه وأصبح كهلا ، فتمنى العودة الى الوطن . ولما علم سنوسرت
الأول بقصته أشفق عليه فدعاه للعودة ، ووعدته بجنازة فاخرة عند وفاته .
وتنتهى القصة بوصف الاحتفال الذى أقيم لاستقباله وحفاوة الفرعون به .

ومغامرات ون آمون تعتبر من الأدب الواقعى ، وهى أشبه ما يكون
بتقرير واقعى عن رحلة لم يكتب لها التوفيق ، من طيبة الى جبيل
(بيبيلوس) (٣٢) . ولعل هذا هو السبب فى عدم العثور على ما يكمل
البردية الناقصة من القصة المحفوظة فى موسكو . وكان ون آمون هو
رسول الملك مريحور الى لبنان ليحضر له خشب الأرز اللازم لبناء مركب
آمون . . الاله الرسمى بطيبة . وفى الطريق سلبت نفوذه وتعرض
لويلات كثيرة ، ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد بل تعرض للاهانة فى موانئ
سوريا وفلسطين . ومن حسن حظه أن يسمع له أمير جبيل بالعودة الى
مصر على إحدى سفنه . ولكن متاعبه لم تنته . فقد قذفت عاصفة
بالسفينة الى شواطئ قبرص . وعندما ينقطع سرد القصة يكون نب - آمون
قد وقف ليدافع عن حياته وحياته بحارة أمير بيبيلوس أمام محكمة قبرصية .

وهناك نوعية أخرى من هذا النوع من الأدب تختلف عن القصتين
السابقتين ، تتمثل فى رسالة ساخرة من عهد الأسرة التاسعة عشرة
(بردية أنستاسى الأولى ، ١٠٢٤٧) . والرسالة كتبها كاتب يسمى
حورى Hori - كان موظفا بالاصطبل الملكى - وأرسلها الى زميل له كاتب

Erman (1927), 174-85 ; Pritchard (1955), 25-9 ; Simpson (٣٢)
(1972), 142-55 ; Goedicke (1975), 149-58 ; Lichtheim (1976),
224-30.

فى الجيش وقائدا من قواده واسمه أمنمؤب • والرسالة رد على رسالة (٣٣) وصلته من زميله تثهم حورى بأنه ليس ماهرا (وماهر هنا كلمة مجهولة الأصل كانوا يطلقونها على من يطوف بفلسطين وسوريا) • فيرد حورى ذاكرة بعض ما يجب أن يعرفه كل ماهر مثل أسماء بعض البلاد التى يظن حورى أن أمنمؤب يجهلها ، ويذكر فيها بعض المخاطر التى يتعرض لها مثل هذا الماهر • وبعد ذلك يأخذ حريحور فى احراج زميله بسؤاله عن أسماء البلاد والجبال والبحار والطرق بين جبيل والدلتا • ووضع فى مقدمة الرسالة مسائل رياضية مدعى أن أمنمؤب لن يفلح فى حلها • وكان من عادة المعلمين فى مدارس الكتبة اختيار مقتطفات من هذه الرسالة (كسرة حجر ٥٠٢٧٤) لينسخها التلاميذ ، للتدرب على هجاء الكلمات الأجنبية ومعرفة أسماء البلدان •

ادب الرسائل

كما رأينا ، كان حورى فى خطابه يسخر من أمنمؤب لكتابته خطابا لا يتسم بالذكاء • سخرية تثير الغضب • وكان الكتبة فى ذلك الزمان يتدربون جيدا على كتابة الرسائل • بل انه تعدى مرحلة الدراسة بحيث كانت كتابة الرسائل ملازمة للكتاب حتى بعد انتهاء الدراسة ، وقيامهم بممارسة العمل • ومعظم ما لدينا من رسائل اليوم من النوع التثقيفى المدرسى ، ولكن هناك أيضا كثيرا من الرسائل الحية •

وأقدم ما وصلنا من رسائل رسالة كتبت على ورق البردى من الأسرة السادسة (٢٢٥٠ ق م • تقريبا) ، وهى محفوظة فى المتحف المصرى • ويتضمن الخطاب احتجاجا من كاتبه - وهو ضابط بالجيش - لأن فصيلته التى تعمل بمحجر طرة لم تصلها الملابس الجديدة الا بعد ستة أيام بينما الأمر لا يحتاج لأكثر من يوم واحد • ولقد بقيت رسائل كثيرة من الدولة الوسطى منها رسالة من عهد الأسرة الحادية عشرة (١٠٥٤٩ ، شكل ٢٩) من ضابط بالجيش أيضا يسمى نحسى ، يشكو فيها لأن إحدى البنات - واسمها سنت - ليس لديها ما تأكله على الرغم من أنه أرسل حبوبا الى أبيها المسمى كاي ، ويدعى الضابط فى الرسالة أن زوجة أبيها - التى تشبه حماته فى الطبع - هى التى تريد أن تقتل البنت جوعا •

وتحتوى احدى البرديات التى عثر عليها فى معبد الرمسيوم بطيبة (١٠٧٥٢) على سلسلة من الرسائل المنسوخة من رسائل أرسلها موظف مقيم فى قلعة سمنا بالشلال الثانى فى عهد الملك أمنمحات الثالث من الأسرة الثانية عشرة (١٨٤٢ - ١٧٩٧ ق م تقريبا) . والرسائل من النوع الاخبارى عن تحركات النوبيين . وزيارتهم للقلعة لبيع المياه .

ومن الدولة الحديثة بقيت رسائل كثيرة ، أهمها مرسل من دير المدينة ، وهى قرية فى طيبة كانت مأوى للفنانين والصناع والعمال الذين بنوا المقابر الملكية لأسرة الرعامسة . منها فى المتحف البريطانى النماذج ١٠١٠٠ ، ١٠٢٨٤ ، ١٠٣٠٠ ، ١٠٣٣٦ ، ١٠٣٧٥ ، ١٠٤١٢ ، ١٠٤١٧ ، ١٠٤٣٠ ، ١٠٤٣٣ .

وهذه الرسائل تحتوى أحيانا وقائع فى حياة هذه الجماعة يمكن توثيقها من مصادر أخرى . ومن هذه الرسائل واحدة مرسلة الى باعنخ - ابن الملك الكاهن حريحور - مكتوبة بخط سلس سيال كتبه واحد من أبرز كتبة الجماعة واسمه بوتى حامون (١٠٣٧٥ ، شكل ٤٢) .

وتوجد رسائل أرسلها المصريون القدماء الى موتاهم من الأهل والأصدقاء . وكان هذا النوع يكتب على الأوانى المحتوية على عطايا الأغذية التى يحملها زوار القبور معهم ليراها موتاهم وهم يقدمونها . ولم يكن هدف هذه الرسائل استمرار العلاقات مع الموتى بقدر ما كان طلب معونة الموتى بشكل ما . وأغلب الرسائل كانت تدعو الموتى الى الكف عن التدخل فى شئون كتبة هذه الرسائل ، أو فى شئون أسرهم ، وتركهم فى حالهم . وكانت بعض الرسائل تطلب من الميت مقاضاة روح شريعة لأحد الموتى أمام محكمة العالم الآخر . ولدى المتحف البريطانى نماذج أخرى من هذا النمط من الأسرة السادسة حتى الأسرة التاسعة عشرة (٢٣٤٥ - ١٢٠٠ ق م) .

وهذه الرسائل الموجهة للموتى يتفرع منها - بدون شك - الرسائل المكتوبة بالخط الديموطيقى والمرفوعة الى الآلهة طلبا للمعونة ، ومعظمها يتعلق بقضايا لم ينصفهم فيها القانون . وفى احدى هذه الرسائل (١٠٨٤٥) - وهى من القرن الأول قبل الميلاد - يشكو باشرجوتى ونانفرحر وهما ابنا أبيهما من زواج سابق ، لأن أباهما طردهما بعد وفاة أمهما ليتزوج بأخرى . ووجها شكواهما الى كل من الطائر ايبس ، والضقر والقرد ، وهى ثلاثة آلهة معروفة فى جبانة منف .

وهناك رسالة تتطابق تماما مع الرسائل الوعظية (رسائل الدعوة) مكتوبة بالقبطية الى جماعة المصلين (الرسالة مسجلة على شقفة من الحجر الجيري فى المتحف البريطانى (نموذج ٣٢٧٨٢ - شكل ٤٣) .

السجلات التجارية والقانونية

وهذه المخطوطات مهمة جدا فى الكشف عن الأحوال الاقتصادية والاجتماعية فى تلك الأيام . والكثير منها - خصوصا المسجل على شقافة من الحجر الجيرى - يحتوى على معاملات نافهة عابرة : ومن أمثلتها شقفتان من الحجر الجيرى (٥٦٣٦ ، ٥٦٤٤) بخصوص المقايضة على سرير مقابل بعض الأشياء ، وشقفة من الحجر الجيرى (١٥٤٩) تتعلق بصفقة خاصة بثور ، وشقفة من الحجر الجيرى (٥٦٣٨) خاصة بمياه يحملها السقاؤون ، والشقفة (٢٩٥٦٠) تسجل أشياء أعارتها سيده لأخرى . والشقفة (٥٦٣٤) وتاريخها السنة الأربعون من حكم رمسيس الثانى (١٢٦٤ ق م تقريبا) تحتوى على كشف بأسماء بعض العمال المشتغلين بالمقابر الملكية ، يتبع كل اسم منها تسجيل لعدد أيام غيابه عن العمل وأسبابه . وكان ضمن أسباب الغياب المرض ، أو رعاية مريض آخر (وهنا يجب أن تتطابق أيام الانقطاع لفترة غياب المريض مقابل اسمه) . أو تخمير الجعة والمعوقات المنزلية .

والوثائق القانونية تعالج موضوعات شديدة التنوع ، تتراوح بين عقود خاصة ومحاكمات عن اختلاسات بسيطة ، وبين محاكمات خطيرة تمس أمور الدولة العليا مثل التآمر على الفرعون أو سرقة مقابر طيبة الملكية . وتسجل احدى الشقاف الحجرية (٥٦٣١) - من الفترة بين الأسرتين ١٨ ، ١٩ (١٢٠٠ تقريبا) ما ذكره أحد الأفراد بخصوص الحكم عليه للعمل بالسخرة للاختلاس ، وكيف توسط أبوه لدى الفرعون فأفرج عنه . وتشرح بردية سولت ١٢٤ (١٠٠٥٥) سلسلة من التهم رفعها شخص يسمى آمون نخت للوزير - وهو فى نفس الوقت قاضى القضاة - يشكو فيها أحد رؤساء العمال فى المقبرة الملكية اسمه بى نب (وهو صاحب اللوحة ٣ - ٢٧٢) . واحتوت عريضة الدعوى على سرقة أشياء من مقبرة سيتى الثانى (١٢١٦ - ١٢١٠ ق م) ، والادعاء الكاذب على زوجات بعض الزملاء من العمال ، وادعاءات أخرى فحواها سوء استخدام سلطاته . وللأسف لم نعرف نتيجة التحقيق ، ومن ثم لم نعرف ما آل اليه أمر نى - وب .

وتوجد برديات تحتوى على تقارير عن تحقيقات أجريت فى طيبة فى
السنين السادسة عشرة والسابعة عشرة من حكم رمسيس التاسع
(١١٤٢ - ١١٢٣ ق.م تقريبا) ، ثم فى السنين التاسعة عشرة
والعشرين من حكم رمسيس الحادى عشر (١١١٤ - ١٠٨٥ ق.م تقريبا) .
وتدور التحقيقات حول سرقات تعرضت لها جبانة طيبة الملكية . ويوجد
حاليا من سلسلة التحقيقات هذه اثنتا عشرة بردية منها سبعة بالمتحف
البريطانى (أرقام ١٠٠٥٢ ، ١٠٠٥٣ ، ١٠٠٥٤ ، ١٠٠٦٨ ، ١٠٢٢١ ،
١٠٣٨٣ ، ١٠٤٠٣) . ويتضح من احداها (بردية أبوت - ١٠٢٢١)
أن عمدتى مدينة طيبة وغرب طيبة وهما باسر وباورعا على التوالي ، أبلغا
عن انتهاك كثير من مقابر الملوك والملكات بجبانة طيبة ونهب محتوياتها .
ودلت التحقيقات التى أجريت بالجبانة - أن التهم التى أثارها باسر كانت
مبالغا فيها ، وأنه كان يرمى للنيل من زميله المشرف على البر الغربى .
وذلك لا يتفى أنه حدثت حوادث سلب أخرى خطيرة منها نهب مقبرة الملك
سوبك ام ساف (١٦٥٠ ق.م تقريبا) ، وزوجته نوب خع آس ، وكذلك
مقبرة ايزيس زوجة رمسيس الثالث (١١٩٨ - ١١٦٦ ق.م تقريبا) ،
الذى سرقت من معبده هو الآخر بمدينة هابو مقصورة صغيرة مزخرفة .
وتحتوى البرديات بصفة أساسية على الأدلة التى قدمها بعض المتهمين
للتدليل على براءتهم . وقد برى بعضهم بالفعل ، وأعدت بعض القوائم
المحتوية على ما عثر عليه من مسروقات بحوزة بعض المتهمين .

والمدونات الديموطيقية التى وصلتنا بها كم كبير من المعاملات .
وهى توضح الكثير من الأحوال الاجتماعية السائدة فى القرون الثلاثة
الآخيرة قبل الميلاد . وفى احدى البرديات الديموطيقية (١٠٠٢٦ شكل
٤٤) ، وهى من أطولها ، تسجيلا لعقد تخلت فيه سيدة تسمى نس خنسو
لابنها الأكبر بانا «Pana» عن بعض ممتلكاتها . ونسخ من العقد أربع نسخ
بعدد الشهود ، وسجل على العقد تاريخ تحريره (سنة ٢٦٥ ق.م .) .
ونلاحظ هنا أن هناك خلافا بين عقد نقل الملكية فى النسخ المختلفة وبين
فواتير البيع الصورى (وعلى العموم لم تظهر الفواتير ضمن العقد لأن
العقد كان فى حقيقته وصية) . ولكن أهم المحتويات - على أية حال -
كانت ثابتة .

وجرت العادة على تسجيل فواتير البيع كما يلى :

١ - التاريخ (مصحوبا أحيانا بأسماء الكهنة والكاهنات

التي ترمز لهذه الشهور) .

٢ - أسماء طرفى العقد (وصورتها عادة « يقول فلان للمدعو فلان ») .

٣ - الثمن المسدد : « لقد رضيت بالثمن الذى عرضته لشراء (منزل مثلا) ويليه قائمة تفصيلية بالملكية » .

٤ - عبارة تتضمن التسليم : مثل « أقبل اعطاك (المنزل مثلا) » .

٥ - عبارة تتضمن الاستلام : مثل « أصبح (المنزل مثلا) ملكى » .

٦ - اقرار باستلام الثمن : استلمت ثمن (المنزل مثلا) منك يدا بيد .

٧ - عبارة تنص على أن البائع ليس له حقوق أخرى قبل المشتري : « ليس لدى مطالب أخرى بخصوص هذا (العقار مثلا) » .

٨ - اعطاء المشتري ضمانا بأن ليس لأحد آخر حقوق فيما اشتراه : « ليس لأى شخص آخر الحق فى مقاضاتك ، سواء باسمى أو باسم أى شخص آخر ابتداء من اليوم فصاعدا » .

٩ - عبارة تنص على الأيلولة : « آلت اليك الملكية والسجلات » .

١٠ - عبارة تتضمن يمينا للوفاء بالعقد .

١١ - صيغة ختامية : « ليس هنالك دعاوى ضدك » . أو قد تكون العبارة الختامية توثيقا للعقد من جانب شخص آخر ، جرت العادة أن يكون أحد أقارب البائع .

١٢ - توقيع كاتب العقد (المسجل) .

ونقل الملكية له صيغ كثيرة صريحة . فبدلا من الفقرة (٣) تكتب أحيانا عبارة تسليم . أعلن أنه أصبح لى كافة الحقوق على (منزلك مثلا) ، فى حين قد يخلو العقد من البند (٦) ، وتكتب بعد الفقرة (١٠) فقرة ختامية تحتوى على تعهد نحو : « لقد آلت اليك ملكية (منزلى مثلا) » ، ويلى ذلك توقيع الشهود ، وكان عددهم فى هذه الحالة ستة عشر ومع أسمائهم مذكور علاقة القرابة بينهم وبين المتعاقدين (على ظهر البردية) . وأحيانا

كانت هناك حاجة - كما فى حالتنا هذه الى اربعة من الشهود لنسخ الوثيقة
(على وجه البردية) .

الموضوعات العلمية

اقتصرت الموضوعات العلمية التى اهتم بها المصريون القدماء على
الرياضيات والفلك والطب .

ولا نعلم متى بدأ اهتمامهم بالرياضيات ، ولكن لا شك أن اهتمامهم
بها كان سابقا على تدوين المقتطفات التى وصلتنا من مؤلفاتهم الرياضية .
وليس فى ما وصلنا من مسائل رياضية أى أسس نظرية ، ولا قواعد
معينة ، ولكن مجرد تمارين حسابية وحلولها .

وبردية رند فى الرياضيات (١٠٠٥٧ ، ١٠٠٥٨ - لوحة ٨) تبدأ
بجدول طويل يعطى نتائج قسمة العدد ٢ على الأعداد الفردية ٣ ، ٥ ، ٠٠ ،
٠٠٠ ، ٠٠٠٠ ، حتى ١٠١ . ويلى الجدول ٨٤ مسألة حسابية على الأحجام
والمساحات وزوايا الانحدار (ميل الزوايا) فيما يلى بعضها :

(أ) اقسام ٢ على ٩٧ .

(ب) وعاء مستدير ارتفاعه ٩ أذرع وقطره ٦ أذرع . ما هى
كمية الحبوب التى تملؤه ؟

(ج) قطعة أرض مستديرة قطرها ٩ خت (قراريط) . أوجد
مساحتها ؟

(د) هرم طول كل ضلع من أضلاعه قاعدته ١٤٠ (وحدة) ، وميله
٥ بلم (البلم = طول الكف المفردة للشخص القادى) ، واصبع وحدة
(طول الإبهام) . ما هو الارتفاع العمودى للهرم ؟

يلى ذلك أسطر تحتوى على نص به بعض التشويه ، تذكر أن البردية
منسوخة من « كتابات الأقدمين » وأن ناسخها هو الكاتب أجمس الذى
عاش فى عهد الملك أبوفيس ملك الهكسوس (١٥٧٥ ق م . تقريبا) .

وهناك قائمة تنسب لنفس الفترة تحتوى على ست وعشرين كمية
فى الكسور - من أصل وصورة - مسجلة على شريط جلنى (١٠٢٥٠) ،
لا شك أنها نوع من الجداول التذكارية يرجع إليها الحاسب عند اللزوم .

وعرف المصريون القدماء النظام العشرى واستخدموه ، وأكبر رقم
وصلوا اليه هو المليون . وكانت عملية الجمع لديهم لا تمثل مشكلة اذا
كانت الأعداد صحيحة . ولكن الضرب كان عملية مضيئة فى الحالات التى

تتجاوز مضاعفة الأعداد أو ضربها في ١٠ ، إذ كانت تحتوى على عمليات معقدة من الجمع والتضعيف . فمثلا لضرب 7×77 كانت تجرى العمليات

$$\text{الآتية : } 77 = 1 \times 77$$

$$154 = 2 \times 77$$

$$308 = 4 \times 77$$

ويلاحظ في هذه المسألة أن كل عدد هو ضعف العدد الذي قبله ، وذلك للحصول على العوامل $1 + 2 + 4 = 7$ وهو المطلوب فيكون الناتج هو حاصل الجمع للعمليات الثلاث : $77 + 154 + 308 = 539$.

وكانت عملية القسمة هي معكوس عملية الضرب . ويعمل لها أولا جدول المضاعفة على النحو التالى :

$$7 = 1 \times 7$$

$$14 = 2 \times 7$$

$$28 = 4 \times 7$$

$$56 = 8 \times 7$$

فلمعرفة ناتج قسمة $77 \div 7$ نقوم بجمع نواتج جدول المضاعفة حتى نحصل على مجموع $(77 = 56 + 14 + 7)$. ومجموع العوامل التى تؤدى الى هذه النتيجة هي $(1 + 2 + 4 = 7)$. فيكون ناتج القسمة النهائي هو ١١ .

وقد عرفوا الكسور واستخدموا الكسر $\frac{1}{4}$ كما استخدموا الكسر $\frac{3}{4}$ فى حالات نادرة . وخلاف هذين اقتصر استخدامهم للكسور على الكسور التى بسطها هو الوحدة . لذلك عبروا عن الكسر $\frac{2}{3}$ بمجموع كسرين : $\frac{1}{6} + \frac{1}{6}$. وهذا هو السبب فى احتياجهم الى جداول من النوع المسجل على الشريط الجلبى الذى أشرنا اليه (١٢٠٥٠) ، ومثل الفصل الأول من بردية رند الرياضية ، تكون جاهزة تحت أيديهم لحل مسائل الكسور المعقدة . وكان ضرب وقسمة الكسور يجرى على نفس الأسلوب المتبع فى ضرب وقسمة الأعداد الصحيحة .

واستخدموا فى الكيل عيارين منذ عهد الدولة الوسطى وما بعدها هما : حقات = بوشل تقريبا (والبوشل مكيال للحبوب يساوى ٨ جالونات أى ٣٢ لترا ونصف لتر) ، وحن $\frac{1}{4}$ لترا $\frac{1}{8}$ ، $\frac{1}{16}$ ، $\frac{1}{32}$ ، $\frac{1}{64}$. وكسور الحقات التى استخدموها هي : $\frac{1}{2}$ ، $\frac{1}{4}$ ، $\frac{1}{8}$ ، $\frac{1}{16}$ ، $\frac{1}{32}$ ، $\frac{1}{64}$. واستخدموا مكيالا هو الخار أى الكيس ويعادل ١٦ حقات أى ١٢٨ جالونا .

وقد استخدموا فى كيل السنوائل وحدات ذات مسميات أخرى لم
يمكن حتى الآن مساواتها بأية وحدات نعرفها حاليا .
وكانت وحدة القياس الرئيسية للأطوال هى الذراع ، واستخدموا
منه نوعين :

الذراع الملكى (الطويل) = ٥٢٣ سم وكان يستخدم فى المعمار
والذراع ٧ كفوف (راحة يد مفرودة) .

الاصبع حيث الكف = ٤ أصابع فيكون الذراع الملكى ٢٨ اصبعاً
(الاصبع = طول الابهام) . الذراع العادى (القصير) = ٤٥ سم
٦ كفوف = ٢٤ اصبعاً .

وفى المسافات استخدموا وحدة تسمى الوحدة النهرية :

الوحدة النهرية = ١٠٥ كيلو متر = ٢٠٠٠٠ ذراع .
ويقابلها فى اليونانية وحدة اسمها سخوينس Schoinos .

واستخدموا وحدات معينة للمساحات والأوزان :

وحدة المساحة الأساسية هى ستجات = ١٠٠ ذراع مربع = $\frac{1}{4}$
اكر (الاكر = ٤٠٠٠ م)

وحدة الوزن الأساسية هى الدين = ٩١ جم تقريبا .

وقاسوا الزمن بالسنوات وكسورها . فالسنة ١٢ شهرا كل منها
٣٠ يوما ، والشهر ٣ أسابيع كل أسبوع ١٠ أيام . وفى نهاية الشهر
الآخر يضيفون ٥ أيام مكملة هى أيام النسء ليصبح عدد أيام السنة
٣٦٥ يوما . وقسموا السنة الى ثلاثة فصول كل منها أربعة أشهر هى
فصل الفيضان ، وفصل الشتاء ، وفصل الصيف . سموا اليوم الى
٢٤ ساعة ، يتساوى فيه عدد ساعات الليل والنهار ، لذلك كان طول
الساعة الزمنية يختلف حسب الفصول . واستخدموا كمقياس للزمن
المزاول والساعات المائية (٩٣٣ ، ٩٣٨) ، وكان يصحب الساعة المائية
تدريج آخر لتعديل طول الساعة الزمنية حسب الأشهر (شكل ٤٥) .

الأرصاد الفلكية :

بدأت عمليات الرصد الفلكى المنتظم فى مصر القديمة فى وقت مبكر
جدا . وأقدم ما وصلنا من مثل هذه النصوص وجد منقوشا على أغطية
توابيت من عهد الأسرة التاسعة (٢١٥٠ ق.م . تقريبا) . وقد أطلق على
هذه النصوص اسم « التقويم القطرى » أو « ساعة النجوم القطرية » ،
وتعطى أسماء الديكورات (النجوم التى تظهر كل عشرة أيام وقت شروق

الشمس) ، وقد أحصوا منها ٣٦ نجماً . وهنالك هذه الخرائط مساعدة
الميتة على تمييز أوقات الليل والنهار في التقويم .

وقد أعدت في عصر الدولة الحديثة خرائط مشابهة لكنها أكثر دقة .
نقشت على سقف مقبرة سننموت مهندس الملكة حتشبسوت وعلى سقف
المقبرة التذكارية للملك سيتي الأول بإيدوس . وفي مقابر كل من
رمسيس الرابع ، ورمسيس السابع ، ورمسيس التاسع يوجد تمثال
جالس لرجل معه شبكة من النجوم . وفي النصوص المرافقة المتعلقة
باليومين الأول والسادس عشر من كل شهر ، تظهر مواقع للنجوم عن كل
ساعة من ساعات الليل الاثنتي عشرة بالنسبة للرجل الجالس ، بواقع نجم
لكل ساعة : « فوق الأذن اليسرى » ، « فوق الأذن اليمنى » وهم
جرا . ولم تدخل مواقع الأبراج في الارصاد الفلكية المصرية الا في العصرين
البطلمي والروماني ، وكانت أحيانا ترسم على أسقف المعابد وأغطية
التوابيت (٦٧٠٥ ، ٦٦٧٨ ، لوحة ١٠) . وعلى الرغم من عدم وجود
دليل على أن التقويم المصري قد بنى على أسس فلكية ، فقد ثبت ربط
حادثة فلكية واحدة - على الأقل - بالتقويم المدني . وهذه الحادثة هي
الشروق السنوي للنجم المزوف بالنجم الكلبى - سيريوس - مع شروق
الشمس نفسها (أى شروقا شمسيا) ، يوم ١٩ يوليو تقريبا حسب
التقويم اليولياني (نسبة الى يوليوس قيصر) .

وكان التقويم المدني يعتبر السنة ٣٦٥ يوما ، وليس فيه سنوات
كبيسة . أما التقويم الفلكي - وهو المستخدم في الزراعة وتحديد الأعياد
الدينية - فكان يضيف يوما للتقويم كل أربع سنوات . وأدى ذلك
بمرور الوقت الى اختلاف التقويمين بحيث تسبق السنة المدنية السنة
الفلكية بشهر كامل كل ١٢٠ سنة . ويتطابق التقويمان كل ١٤٦٠
سنة لمدة ٤ أيام فقط . ويذكر سنسورنيوس Censorium أن شروقا
شمسيا قد حدث للنجم سيريوس في أول أيام السنة المدنية سنة ١٣٩
ميلادية ، واستنتج من ذلك أن شروقا مماثلا حدث في العصور الفرعونية
مرتين أولاها في الفترة ١٣٢١ - ١٣١٧ ق.م . والثانية في الفترة ٢٧٨١ -
٢٧٧٣ ق.م ومن محاسن الصدق أن تصلنا ثلاثة نصوص تذكر أيام
الشروق الشمسية للنجم سيريوس حسب التقويم المدني .

(أ) الشهر ١١ ، اليوم الثامن ، السنة (؟) من حكم تحتمس

الثالث .

(ب) الشهر ١١ ، اليوم التاسع ، السنة التاسعة من حكم أمنحتب

الأول .

(ج) الشهر ٧ ، اليوم ٢٥ ، السنة السابعة من حكم سنوسرت

الثالث .

وهذه السنوات فى التقويم اليولياني تقابل السنوات ١٤٦٩ ،
١٥٣٧ ، ١٨٢٧ قبل الميلاد على التوالى .

ورغم أهمية هذه التواريخ فى معرفة أزمنة حكم الملوك المذكورين ،
إلا أن فائدتها لو اقتصرنا على ذلك لكانت محدودة للغاية ، ولا يمكنها أن
تساعدنا على استعادة التقويم القديم إلا بالاعتماد على مصادر أخرى .
والوثائق المحتوية على معلومات وفيرة موجودة وأهمها :

١ - الحوليات الملكية :

وهذه مسجلة على حجر بالرمو ومكملاته فى متحف القاهرة والكلية
الملكية بلندن . وهى للأسف مصابة بالتلف ومتفتتة . ومع ذلك - وعلى
الرغم مما بها من فجوات - فإنها تسجل أسماء الملوك حتى الأسرة الخامسة ،
وأهم حدث وقع فى كل سنة من سنوات حكمه .

٢ - قائمة تورينو الملكية :

وهى مسجلة بردية بها تشويهاة محفوظة فى متحف تورينو .
وهى مكتوبة فى عهد الأسرة التاسعة . وتحتوى هذه القائمة على أسماء
الملوك فى تناوب زمنى ، وعدد سنوات حكم كل منهم ، وإجمالى عدد سنوات
حكم كل أسرة .

٣ - تاريخ مانيتون :

وهو مكتوب باليونانية فى القرن الثالث قبل الميلاد ، على نفس نمط
القانون الملكى . وأصل تاريخ مانيتون مفقود ، وقد حفظ جزئيا فى نقول
المؤرخين الآخرين ومقتبساتهم عنه .

٤ - وأخيرا النقوش والبرديات التى تسجل تواريخ سنوات محددة من
حكم ملوك معينين .

ورغم أخطاء النقل ، وما تحتويه من فجوات - خصوصا تاريخ
مانيتون - فإن هذه المصادر الأربعة تعطينا الوفرة من المعلومات عن مدد
حكم الملوك ، وإجمالى سنوات حكم كثير من الأسرات .

وبلى هذه المصادر فى الأهمية ، القوائم الملكية المرتبة فى تسلسل
زمنى ؟ وهذه عثر عليها فى أبيدوس والكرنك واحفى مقابر سقارة .
وهى أبعد ما يكون عن الكمال .

توجد واحدة منها بالمتحف البريطاني (١١٧) وهي قائمة عثر عليها
فى معبد رمسيس الثانى بأبيدوس .

ورغم عيوب هذه القوائم فإنها تسند كثيرا من فجوات المصادر
السابقة ، لاحتوائها على أسماء كثيرة مفقودة فيها . ولكن القوائم الملكية
لا تحتوى على بيانات مفصلة عن مدد حكم الملوك ، وهي محرفة أحيانا .
وأحسن هذه القوائم اعدادا قائمة الملك سبتى الاول الذائعة الصيت .
والتي لم تنقل من معبد بأبيدوس .

المصنفات الطبية :

وهذه المصنفات كثيرة بالنسبة لغيرها . والمتحف البريطانى يحتفظ
بثمانية نماذج منها :

١ - ثلاثة من عهد الأسرة الثانية عشرة ، عثر عليها فى الرمسيوم
(النماذج ١٠٧٥٦ - ٨) ، وهى من أقدم البرديات المعروفة حتى الآن .
والبردية ١٠٧٥٨ على وجه الخصوص مكتوبة بالخط الهيروغليفى المتصل
- لا بالخط الهيراطيقى - مما يدل على أنها مؤلفة قبل زمن كتابتها
- أو نسخها - بوقت طويل . وموضوع هذه البردية علاج تصلب
الأطراف ، والبردية ١٠٧٥٧ تحتوى على تعاويذ ووصفات لحالات الحمل
والحضانة .

٢ - بردية لندن الطبية (١٠٠٥٩) من عهد الأسرة الثامنة عشرة ،
وتحتوى على ٦٣ وصفة أكثر من ثلثها وصفات طبية ، والباقى وصفات
سحرية صريحة . ويدعى أن احدى التعاويذ وجدت ليلا فى محراب معبد
ابزيس بقطر بواسطة أحد الكهنة القراء : « كانت الأرض فى ظلام ..
ولكن القمر أشرق على هذه البردية ودار على كل جانب منها ، وقدمت
كمعجزة الى جلالة الملك المعظم خوفو » .

٣ - بردية شستر بيتى الطبية السادسة (١٠٦٨٦ - شكل ٤٦) :
ومعها ثلاث برديات أخرى أقل أهمية - بردية شستر بيتى العاشرة عن
منبهات الجنس ، والخامسة عشرة ، والثامنة عشرة ، وكلها من عهد
الأسرة التاسعة عشرة .

وكان السحر من الأمور اللازمة للعلاج لدى قسما المصريين لاعتقادهم
أن معظم الأمراض تسببها الشياطين ، فكان السوا يستخدم بمصاحبة
التعاويذ والعزائم المناسبة ، حيث كانت تتلى أثناء تناول المريض للدواء .
وكانت بدائل الأدوية توصف لنفس المرض اذا فشل أحدها فى أداء الأثر
المطلوب . وكانت الأدوية عادة تحتوى على شحوم الحيوانات ودعائها .

وعلى النباتات والأعشاب ، وكذلك العسل والسوائل المعروفة . وكانت المراهم تخلط بالعسل أو الشحم الحيواني مثل دهن الأوز . وزاول المصريون الجراحة لكنهم لم يلجأوا إليها إلا لعلاج الإصابات . وتوجد بردية فى الأكاديمية الطبية بنيويورك هى بردية ادوين سميث ، تشرح الاستخدام الصحيح للجراحة فى علاج جروح الرأس والصدر . وبردية ايرس بليبيزج ، مع بردية أخرى عثر عليها باللاهون من الأسرة الثانية عشرة ، بهما معلومات عن العلاجات الجراحية ، أولاها عن البقاليل والأكياس المائية النساجة عن المصروق ، والثانية عن أمراض النساء والتوليد .

الفصل الخامس

المعتقدات الدينية

الاعتبارات العامة والمصادر :

سوف نتناول بالشرح فى الفصل التالى ، المعتقدات والعبادات الجنائزية للمصريين القدماء . ويكفيها ، حاليا ، الإشارة الى أن اهتمام المصريين بمصيرهم بعد الموت ، والاهتمام بتجهيز مدافنهم تجهيزا متقنا ، ينبع فى الأساس من اهتمامهم بالحياة نفسها . والنصوص الدينية المتبقية أهدافها جنائزية فى الغالب ، ولكنها تعطى معلومات قيمة عن معتقدات المصريين القدماء ، أو على الأقل طبقات مختارة منهم ، فى مجال الدين والعبادة . وهذه العبادات والمعتقدات المعقدة ، المحتوية على عدد كبير من الآلهة ، توحى بأن مفهوم المصريين القدماء للأمور الدينية ، كان مشوبا بالعفوية وشئ من التشويش . ويمكن فهم جزء كبير من هذا التشويش إذا أدركنا أنه بحلول الفترة الأخيرة من الدولة الحديثة ، تكون مصر قد مرت بتطورات استغرقت حوالى ألفى سنة . ومعنى هذا أنه خلال هذه الفترة الطويلة تحولت المعتقدات الدينية البدائية البسيطة تدريجيا حتى أصبحت نظما عقائدية معقدة . ويعزى الكثير من هذا التطور ، بدهة ، الى اضافات الأجيال المتتالية الى ما ورثوه من معتقدات . لذلك فالتشويش الذى نلاحظه منشؤه الطبيعة المحافظة للمصريين وعدم استعدادهم للتخلى عن المعتقدات التى مضى زمنها ، أو التى تتعارض مع التطور . هذا فى الوقت الذى نلاحظ فيه أن تكاثر الآلهة بهذه الكثرة كان يعجد من الملوك تشجيعا لا بأس به ، وذلك لأسباب سياسية بحتة .

وأول نصوص مسجلة تعطينا معلومات ذات قيمة عن المعتقدات الدينية فى مصر القديمة هى نصوص الأهرام ، من عهد الأسرة الخامسة ، ولكن موضوعات هذه النصوص أقدم عهدا من ذلك بكثير ، وبعضها لا شك متوارث عن العصور البدائية السحيقة . ويمكن استنباط بعض المعتقدات التى شاعت فى الفترة قبل الأسرية ، إذا درسنا عادات الدفن . كذلك يمكن أن نحصل على معلومات اضافية عن طبيعة الآلهة فى هذه الفترة

السحيفة عن طريق الزخارف على الأواني والأدوات التى وضعوها فى المقابر • وكثير من مدافن عصر ما قبل الأسرات بها تماثيل نسائية صغيرة من الفخار والعاج وغيرهما يظن أنها تمثل ربات الخصوبة والأمومة • وفى أواخر هذا العصر كانت الفخاريات الصفراء تنقش عليها صورة نسائية كبيرة تطابق ربة الخصوبة •

يوجد بالمتحف البريطانى :

١ - فى القاعة المصرية السادسة نماذج من التماثيل النسائية الصغيرة (الشكل ٤٧) مع فخاريات ملونة •

٢ - فى القاعة المصرية الخامسة مزيد من التماثيل النسائية الصغيرة •

والتماثيل الحيوانية الصغيرة فى مدافن عصر ما قبل الأسرات هى الأخرى تجسيد للآلهة • واللوحات الاردوازية المشكلة على هيئة الحيوانات والطيور والأسماك وغيرها ، يعتقد أنها تحمل خصائص دينية أو تماشية مرتبطة بالآلهة التى تمثلها مثل هذه الكائنات • وعلى سبيل المثال ، يمكن الربط بين تماثيل أفراس النهر الصغيرة واللوحات المشكلة على هيئةها (منها نماذج بالقاعة المصرية السادسة) ، وبين النظريات المرتبطة بالربة الفرس نهرية ، رغم استحالة التيقن من وجود أساس حقيقى لمثل هذا التطابق • كذلك ، فإن التواصل من حيث الشكل بين الأدوات المشكلة على هيئة حيوانات عصر ما قبل الأسرات ، وبين الآلهة الحيوانية فى العصور التاريخية التى تلتها ، لا يدل بالضرورة على التواصل بين المذاهب الدينية فى هذين العهدين • ومثل هذا التواصل قد يوجد ، ولكن فى حالات خاصة ، فى الرموز المذهبية المميزة التى وجدت على أدوات من عصر ما قبل الأسرات ، استمر استخدامها بدون تغيير فى العصور التاريخية • واللوحة الاردوازية (شكل ٤٨ - نموذج ٣٥٥٠١ بالمتحف البريطانى) عليها نقش بارز يمثل رمزا وجد أنه يتطابق مع الشكل البدائى لشعار الاله مين ، وهو اله كانت تمثله فى العصور السحيقة تماثيل حجرية بدائية موجودة فى قفط ، مركز عبادة هذا الاله • وهذه الرموز ، وما شاكلها وخذت أيضا مركبة فوق صوار ، أو منقوشة ضمن أشكال ملونة باللون البرتقالى على أوان يرجع تاريخها الى الفترة قبل الأسرية • ويعتقد أن هذه الرموز هى شارات أو شعارات الأقاليم فى تلك الفترة ، أو أنها سمة من سماتها • وعلى أية حال ، فإن نقش هذه الرموز على الأواني لفخارية ، يثبت الأصول السحيقة لبعض المذاهب الدينية التى ظهرت فى مصر فى فترة متأخرة • وخلاف شارة الاله مين أمكن تمييز شارة « السهام المتقاطعة » المسزة ، وهو شعار الربة نيت Neith • وهناك ما هو أكثر اتقاناً من ذلك • فقد وجدت الواح اردوازية قليلة من فجر عصر الأسرات عليها شارات تشبه تلك

التي استخدمت فيما بعد عند كتابة شعارات الأقاليم ، وفي ذلك اثبات للأصل العتيق لبعض الآلهة . وتحمل لوحة الصياد (٢٠٧٩٠ - شكل ١٠) ثلاثة أشكال من هذه الشعارات اثنان منها يحتويان على صقور وريش ، والثالث وصف بأنه حربة مزخرفة زخرفة جيدة . هذه الرموز قريبة الشبه من الرموز التي استخدمت فيما بعد للتعبير عن كلمتي « غرب » و « شرق » بالهيروغليفي ، ومن المحتمل أنها تمثل شعارات النواحي المختلفة في المناطق الغربية والشرقية ، وقد تكون بالدلتا . والآلهة الصقرية في الأزمنة المتأخرة كانت مراكز عبادتها في غرب الدلتا . وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الحربة المزخرفة رمزا لعبادة كانت معروفة بإحدى النواحي .

يستدل من ذلك كله أنه في عصر ما قبل الأسرات ، كان لكل ناحية في مصر الهيا الخاصة ، أو رمزها الذي يميز عبادتها . ولكن العبادات الفردية في تلك العصور السحيقة لا نعرف عنها شيئا ، إلا أنه يمكن افتراض أنها كانت معتقدات بدائية بسيطة أهميتها محلية محدودة . وعلى أية حال كانت أهميتها تزداد أو تتدهور تبعا لما يتعرض له الوضع السياسي للنواحي ، وهذه ظاهرة أصبحت في العصور التالية إحدى الخصائص المميزة للتاريخ الديني في مصر القديمة .

تبدأ الحقبة التاريخية في مصر القديمة عقب اتحاد القطرين وظهور مصر الموحدة ، وهذه الحقبة هي التي نسميها الحقبة الأسرية أو عصر الأسرات . وعند بداية عصر الأسرات وقعت الآلهة الإقليمية الصغيرة في أزمة خرج منها البعض وقد علا شأنه وأصبح من الآلهة القومية ، بينما قُبعت باقي الآلهة في مكانها وظلت عبادتها محصورة في النطاق المحلي . وتسلسل الأحداث التي انتهت باتحاد القطرين غير معروف ، كما أن الفريقين اللذين تنازعا السلطا بعدها غير معروفين . ومن المحتمل أن اتحاد الوجه القبلي والبحري هما اللذان تنازعا السلطة ، وأغلب الظن أن هذين الفريقين كان لهما اله واحد هو صقر حورس . وتشير الدلائل إلى أن حورس موطنه الأصلي هو الوجه البحري ، كما أنه في حكم المؤكد أن حورس قد أصبح كبير آلهة الدولة الموحدة ، إذ كان هو نفسه كبير آلهة الوافدين من هركنوبوليس ليخضعوا الوجه البحري ثم يؤسسوا مدينة منف . ومن الآلهة التي استفادت من هذا الانتصار الإله ست ، إله أومبوس ، وهو من آلهة الوجه القبلي . كما استفاد من ذلك أيضا الإله نحوت إله هرموبوليس - من آلهة الوجه القبلي كذلك . وقد تطورت شخصية الإله ست الذي بدأ كأحد آلهة الشر ، ليصبح العدو الرئيسي

للالة حورس • وكان الاله تحوت هو كاتب الآلهة ، لذلك فلا يستغرب اتخاذه الها للكتابة - فهو اله الكتابة وكاتب الآلهة • وفى نفس الوقت نلاحظ أن بعض الآلهة أخذ شأنه يعلو ويرتفع ليتخذ مكان الصدارة لأسباب تبدو سياسية محضه ، مثل الالهين بتاح ورع اللذين علا شأنهما علوا كبيرا فى الحقبة الأسرية • وكان الاله بتاح هو اله مدينة منف المحلى ، ورع - اله الشمس - هو اله مدينة هليوبوليس القريبة من منف شمالا • وظل هذا الأسلوب فى رفع شأن بعض الآلهة والخط من بعضها ، أسلوبا شائعا فى مصر القديمة • وهذا هو السبب فى ارتفاع قدر الاله حرى شف - الذى يحمل رأس كبش - فى العصر الوسيط الأول ، اذ كان اله مدينة هيراكليوبوليس • وفى هذا الوقت تقريبا علا شأن الاله منتو - أحد آلهة طيبة - ليصبح الاله الرئيسى لاتحاد الولايات الجنوبية ، وهو الذى تغلب فى النهاية وأصبح له حكم مصر • وبعد انتهاء الصراع أخذ نجم الاله آمون - من طيبة - فى الصعود لأسباب غير معروفة • فعلى الرغم من أن آمون من الآلهة التى يحيط الغموض ببنشئها ، إلا أنه صعد بسرعة ليحتل مكان الصدارة بين الآلهة فى عصر الدولة الوسطى ، كى يصبح الاله الرسمى للدولة • وبعد أن خبا نجما قليلا فى العصر الوسيط الثانى ، عاد الى مكان الصدارة مرة أخرى فى بداية عصر الدولة الحديثة ، لأنه كان كبير الآلهة لدى ملوك طيبة الذين كان لهم فضل طرد الهكسوس من مصر • وبعد ذلك دفع ملوك الأسرة الثامنة عشرة هذا الاله لكى يصبح اله الامبراطورية المصرية كلها • وبالمثل احتلت الربة نيت مكان الصدارة فى الأسرة السادسة والعشرين ، لأن ملوكها من مدينة سايس • والربة نيت - ربة سايس - شعارها هو السهام المتقاطعة ، وهو شعار وجد مرسوما على أدوات كثيرة فى عصر ما قبل الأسرات •

كانت حظوظ الآلهة المحلية من الشهرة تعتمد على التطورات السياسية ، كما رأينا • لذلك فإن اعلاء شأن آلهة بعينها لم يؤثر على الأهمية المحلية لمعظم الآلهة فى مناطقها تأثيرا كبيرا • ومع الوقت أصبحت هذه الآلهة كلها ممثلة فى مجمع الآلهة المصرية القديمة ، ولكل منها دوره فى الأساطير المصرية ونو كان دورا صغيرا ، وبذلك أضافت عناصرها المميزة الى تركيبة المعتقدات الدينية • ونتيجة لذلك تنوعت بشكل كبير الآلهة التى كان لها تأثير مباشر على الحياة الدينية الجارية بين المصريين القدماء وتنوعت فى طبيعتها واتخذت أشكالا لا حصر لها • ولأسباب سياسية قام كل مركز من المراكز الدينية الكبرى بربط اله الرئيسى بالهين محليين أقل شأنًا فيما يسمى « بالعائلة الإلهية » أو « ثلوث الآلهة » • وفى منف اتخذ الاله بتاح الربة سخمت زوجة والاله نفرتم ابنا • وفى طيبة تكون ثلوث الآلهة من الاله آمون ، والربة موت (رفيقة) ، ، والاله

خنسو (الابن) • وتكون ثلاثى فيلة من الاله خنوم ، والربة عنقت ،
والالهة ساتت • لذلك كان عدد الآلهة فى مجمع الآلهة المصرية القديمة
لا يعد ولا يحصى •

وكانت معظم الآلهة - فى العصور السحيقة - تعبد بعد تجسيدها
فى صورة حيوانية أو على هيئة جمادات • وفى لحظة معينة ، ربما كانت
فجر الحقبة التاريخية ، بدأت فكرة التجسيد البشرية فى الظهور ، وبدأت
الآلهة تشكل على صورة آدمية - على الأقل بالنسبة للجسد • وكالعادة
لم تنقرض فكرة الآلهة الحيوانية ولكنها انحصرت فى نطاق محدود ، وظهر
كثير من الآلهة أجسادها بشرية ورؤوسها حيوانية أو جمادية • وفى حالة
الدين الرسمى (للدولة) ، فى مقابل الدين الخاص (للأفراد) لم يكن
لمثل هذا المزج الشاذ بين التشكيل الآدمى والتشكيل الحيوانى سوى
أهمية رمزية • لذلك يحتمل أن تكون الآلهة فى المذاهب المحلية قد ظلت
محفوظة بأشكالها القديمة ، دون تغيير يذكر ، إلا أن الولاء للآلهة ذات
الأشكال الحيوانية ظل محدودا حتى العصر المتأخر ، إذ انتعش فى هذا
العصر بشكل ملفت للنظر فى هذه الفترة • ومعظم الآلهة ذات الأشكال
الحيوانية التى بقيت من مخلفات هذه الفترة (شكل ٤٩) • وتعتبر
الحيوانات الكبيرة التى خصصت للحيوانات فى العصر المتأخر أحد مظاهر
انتشار العبادة الحيوانية •

الأديان الخاصة (عبادات الأفراد) :

ان دراسة الأديان فى مصر من الأمور المعقدة ، حيث يجب التفريق
بين الدين الرسمى (دين الدولة) والأديان الخاصة (دين الفرد) • واحدى
المشاكل الرئيسية فى هذا الصدد تحديدها ما إذا كان مفهوم المصريين القدماء
للألوهية عقليا تجريديا ، أم عمليا باعتباره يشترك فيه عدد كبير ممن
اعتبروهم آلهة • ومعظم المؤلفات الدينية تعنى إما بالأديان الرسمية
أو بالعبادات الجنزية ، وهذه تحتوى على معلومات وفيرة عن معتقدات
المصريين (خصوصا على القوم) حول مآلهم بعد الموت ، لكنها فقيرة فى
المعلومات عن أثر هذا الدين على الأحياء أنفسهم • وقد نشأت الأفكار
اللاهوتية المعقدة فى مراكز معينة مثل هليوبوليس وهرموبوليس ، ومراكز
أخرى بدرجة أقل ، وكلها كانت من صنع الكهنة ومقصورة عليهم ،
ومحرمة على الجماهير • وقد أثرت اللاهوتيات العليا فى هليوبوليس وطيبة
على مفهوم الملكية لدى الناس ، ولكن الأساطير الدقيقة المتعلقة بالخلق
لم تجد قبولا كبيرا لدى الجمهور • وليس هناك شك فى أن معلومات
قليلة قد تسربت الى الطبقات الدنيا ، إلا أن الدلائل المستمدة من صلوات

العمال التي كانوا يرددونها أحيانا تظهر أن معلوماتهم الدينية كانت سطحية ، ولا تزيد عن كونها صفات بسيطة للاله الذي يتضرعون اليه . وهذا كله لا يدعو الى الاستغراب لأن المعابد الكبرى - فى الواقع - لم تشيد من أجل الجماهير ، ولكن من أجل كهنة العبادة ليؤدوا فيها الشعائر والصلوات بصفة منتظمة . أما الجماهير فكانت تلك المعابد تفتح لهم أبوابها فى المواسم الدينية والأعياد فحسب ، حيث كان الجمهور يشارك فيها من أجل الاحتفالات وما يصاحبها من استعراضات ، لا من أجل العبادة . وقد نقل لنا آخر نفرة Ikhnofret - وزير مالية سنوسرت الثالث ومندوب الملك فى رئاسة احتفال انطلاق « وب وا وت Wepwawet » مدى الاثارة التى أحدثها الاحتفال فى نفوس الجماهير ، وكان ضمن بنود الاحتفال موكب شعائرى يسير حتى يصل الى مقبرة أوزيريس الأسطورية، يصاحبه مشهد درامى يمثل انتقام « وب وا وت » لمقتل أوزيريس . والنصوص المسجلة بعبد ادفو - وهى فى حالة ممتازة - تعطينا معلومات مستفيضة عن الاحتفالات الخاصة والعامة التى كانت تقام أثناء السنة . ويتضح من هذه النصوص أيضا أن اشتراك الجمهور فيها كان يقتصر على الاحتفالات التى تتضمن الموكب ، مثل احتفال زواج حورس (اله ادفو المقدس) بحتحور (ربة دندرة) . والبردية التى تسمى « بردية الرمسيوم الدرامية » (١٠٦١٠) تسجل جزءا من الدراما الشعائرية التى كان يمثلها الكهنة وهم متقمصون لبعض شخصيات أسطورة أوزيريس ، وذلك أثناء تنويع الملك سنوسرت الأول من الأسرة الثانية عشرة .

وليس من المحتمل أن تكون المذاهب الدينية الكبيرة فى مصر القديمة قد أثرت تأثيرا كبيرا على المعتقدات الدينية لعامة الناس . ولا ريب أن وجود المعابد الكبيرة من الأمور التى تبعث الرهبة المحاطة بالغموض ، كما أنها عادة تفرز عبادات فرعية تلقى أحيانا اقبالا كبيرا من الجماهير - وهو اقبال له ارتباط وثيق باللامع المعمارية للمباني . ففى منف مثلا كانت عبادة حورس « على ركن الباب الشمالى » . وفى طيبة أفرزت كثير من المعابد الجزئية بمرور الزمن عبادات ثانوية كانت أكثر قبولا لدى بسطاء الناس . وهناك عبادات شعبية بنيت على أساس ما حققه بعض مشاهير الرجال من صيت وسمعة طيبة . فتقدیس اليمحتب فى العصر المتأخر ، على سبيل المثال ، قد بنى على سمعته المديدة منذ القدم فى عالم الطب والحكمة . وفى جبانة طيبة ، أحيا العمال الذين بنوا المقابر ذكرى الملك أمنمحتب الأول وأمه أحمس - نفرتارى ، لاعتقادهم أنهما الالهان الحاميان للجبانة (لوحة ١١) . ومن الآلهة التى كثر أتباعها منذ عصر الدولة الحديثة ، بعض الآلهة الأجنبية التى أدخلها الى مصر الجنود العائدون من الحروب الآسيوية أو الأسرى والصناع الأجانب ، وهذه أقبل عليها بسطاء الناس فى مصر لعدم ارتباطها على أية صورة بالعبادات المتسلطة التى

تحول دون اشتراكهم فيها مشاركة كاملة نظرا لمركزهم الاجتماعي . فكان بعض هذه الآلهة مثل عتات وعشتارت ، وقادش يعبدانها الأفراد من ثانيين شمالا الى طيبة جنوبا (شكل ٥٠) . وكان الولاء شديدا لهذه الآلهة ، خصوصا في احياء نصف التي يكثر فيها الأجانب وفي المستعمرة النيلية بجبانة طيبة ، وكان كثير من سكان المستعمرة اما اجانب أو من المتصلين بهم . وقد عثر في قريتهم - دير المدينة - على بعض الآثار التي أفادتنا على معرفة العادات الخاصة في الدولة الحديثة . واحدى الحقائق المهمة التي دلت عليها هذه المكتشفات أن عبادة كانت مزدهرة في هذه الفترة في منطقة طيبة (وربما في غيرها) ، فقد وضعوا تماثيل نصفية في محاريب البيوت كانت ولا شك موضع تقديسهم .

توجد نماذج من هذه التماثيل النصفية في القاعة المصرية الخامسة بالمتحف البريطاني (نماذج ٢٧٠ ، ٩٧٣٥ ، ٦١٠٨٣) .

وبخلاف الارتباط التام بالشكل بعبادة معينة ، كانت العبادة في مفهوم المصري الباطني تنحصر في مجموعة من الممارسات السحرية يصحبها التوسل الى الآلهة التي يعتقد أنها تحميه في حياته اليومية . وينتمى الاله بس الى هذا النوع من الآلهة ، وهو اله غلى صورة قزم له وجه أسد ، ومن خصائصه أنه يجلب السعادة للبيت ويحميه بشكل عام . وكانت صورته ترسم على الأسرة ، ومساند الرأس ، ومقابض المرايا ، وغيرها من الأدوات المنزلية . وكانت التماثيل التي يستعملها الأحياء ، والمصنوعة من عاج فرس النهر ، تشكل في كثير من الأحيان على صورة كائن يشبه الاله بس (شكل ٥١) . وكان الهدف من هذه التماثيل ابعاد الأفاعى وغيرها من المخلوقات الضارة ، التي تدل بعض الصور المنقوشة عليها أن من هذه المخلوقات سكان الصحارى الوهميين . وفي منطقة طيبة ، في الدولة الحديثة ، كانت الربة مرسجر Merseger توفر الحماية من الثعابين ، كما كانت التماثيل المنقوشة عليها صورة الاله شد Shed (٦٥٨٤٢) تلبس للوقاية من الثعابين والعقارب . وفي العصور المتأخرة أصبح شد متطابقا مع الطفل حورس ، وكان يصور وهو واقف فوق تمساح ممسكا بالثعابين أو العقارب أو الغزلان (وكان ينظر لها كحيوان حقود) . وكانت اللوحات الصغيرة المسماة سبي حورس Cippi of Horous تصور الاله على الصورة المذكورة (وأحيانا يصورون جسده حورس حاملا لرأس بس) وعليه نصوص سحرية [منه نماذج في الغرفة المصرية الخامسة] . وتوجد تعاويذ صولجانية (عصي سحرية) تعود الى الأسرة الخامسة - سبق الإشارة إليها - تحمل صور الربة تاورت وهي من الآلهة الحيوانية على هيئة أنثى فرس النهر الحامل مرتكزة على قائمتيها الخلفيتين . وهذه الربة كانت في كل العصور مبدلة لدى كافة طبقات المجتمع باعتبارها الربة الحامية للامهات عند الوضع .

وقد استخدمت أشياء مما يندرج تحت طائفة « لعب الأطفال » كثيرا جدا فى أغراض شعائرية - لا ترفيهية بحتة : منها « العرائس » (أو الدمى) ، ومنها التماثيل الخشبية والطينية ، ومنها ما هو مجرد قطع بيضاوية من الخشب يرسم عليها وجوه مصحوبة بصقوف من الخرز تمثل الشجر (مثل ٢٢٦١٣) ، ومنها الدمى ثلاثية الأبعاد (٥٥٥٩٥) • ولا شك أن مثل هذه اللعب كانت تصنع كى تستخدم •

من معروضات المتحف البريطانى - فى القاعة المصرية الرابعة :
يوجد نموذجان متقنان من اللعب - أحدهما دمية ذات فك متحرك (١٦٣٧١) ، والأخرى حصان محمل على أربع عجلات (٢٦٦٨٧) •

ولم ينحصر الاعتقاد فى السحر وقدرته على تحقيق أهداف معينة فى الطبقات الدنيا • فالرجوع الى تقاويم الحظ (أيام السعد وأيام النحس) باستمرار ، واستخدام النصوص التعويذية والأحجية للوقاية من الأخطار (حسب نوع الحجاب) ، ووجود البرديات المحتوية على عبارات سحرية تستخدم عند علاج الأمراض المختلفة ، كل ذلك يؤكد إيمان المصريين القدماء بـ بمختلف طبقاتهم - بالسحر وممارساته •

وبين الدين بمفهومه البسيط الساذج كما يعرفه بسطاء الناس ، وبين الدين بمفهومه المعقد المدون كما يعرفه أتباع المذاهب الرسمية الكبرى ، كان هناك مستوى وسطي من التفكير الدينى يمكن تمييزه أحيانا من خلال بعض التعبيرات النادرة التى سجلها الأفراد على مقابرهم أو فيما كتبوه من الأدب التشاؤمى وأدب الحكمة (ارجع الى ذلك فى موضوع الأدب) • فى مثل هذه الأعمال نجد التفكير المصرى الدينى واضحا بشكل عميق • وهناك آثار من هذا التفكير الحر فى الدولة القديمة فى النصوص المنقوشة فى مقابر بعض كبار موظفى الأسرة السادسة ، وعلى الأخص فى سقارة • وفى هذه النصوص تظهر للمرة الأولى أفكار مثل المسئولية والجزاء (الثواب والعقاب) ، وفى ذلك الوقت كانت الملكة تواجه أول تحدٍ خطير لها • وكان اسم الاله الأكبر يتردد فى كثير من نصوص الدولة القديمة كاله يبتهلون اليه لتحقيق مكاسب جنائزية • ولم تتحدد أبدا طبيعة هذا الاله الأكبر ، فلا نعرف ما إذا كان أحد آلهة مجمع الآلهة المصرى أم لا ، ولعله كان الملك المتوفى • المهم أن مجرد وجود اله غير مسمى يشبت أن المصريين القدماء كانت لديهم القدرة على تصور وجود اله فى صورة غير مجسدة • وقد نما هذا السلوك الجديد حيال الأمور الدينية فى عصر الانتقال الأول نتيجة للظروف المأساوية التى صاحبت تفكك السلطة المركزية ، فظهرت أول نصوص شبه فلسفية فوقشت فيها لأول مرة مسائل أخلاقية ودينية فى

شكل بسيط . من هذه النصوص يتضح أن الآله كان له مفهوم عقلى وليس له ارتباط بالآلهة الموجودة . وأعجب هذه النصوص المحادثة بين رجل متشائم وروحه (راجع موضوع الأدب) . هذا الاتجاه العقلانى أخذ فى الدولة الحديثة طابع التصادم الى حد ما مع البنية الأساسية للديانات المصرية الرسمية الكبرى - رغم أنه كان يمارس على نطاق فردى حتى ذلك الوقت . ويوضح هذا الاتجاه فى العبادات الجنازية نصوص الفصل الخامس والسبعين من كتاب الموتى وهو الفصل الخاص بما يسمى « الاعتراف السلبى » . لكن اللاهوت النظامى لم يمكن هذا الاتجاه العقائدى من النمو، وانحصر التعبير عنه فى نطاق الكتابات الأدبية الدينية . فمثلا تحتوى تعاليم أمنموبى (فصل الأدب) على مجموعة من المواعظ على نمط سفر الأمثال من الكتاب المقدس وبعض المؤلفات المصرية احتوت على فقرات تتمشى بدرجة ملفتة مع بعض نصوص التوراة ، أهمها نشيد أخناتون فى تمجيد آتون - الذى يرجح أن الذى كتبه هو أخناتون نفسه . وهذا النشيد قريب فى فحواه من المزمور ١٠٤ . ويعتبر اعتناق أخناتون لديانة آتون ، فى الأسرة الثامنة عشرة ، فى حد ذاته انتصارا مدويا للعبادات الفردية التى كانت تعمل خلف واجهة الدين الرسمى . ومعظم الذين تشبعوا بالروح الدينية وسعوا الى اشباع حاجاتهم الروحية ، بعيدا عن التعقيدات العقائدية والأسطورية للديانة الرسمية ، لم يكن أمامهم سوى طرح أفكارهم عن طريق مؤلفات أدبية شبه دينية او ادخال عناصر فردية على مؤلفات دينية تقليدية . وتحتوى نقوش حور وسوتى Hor and Suty (فصل الأدب) - وهما من مهندسى الملك أمنحتب الثالث - على صلاة عادية لاله الشمس رع ، يجاورها صلاة بليغة رقيقة للاله آتون (شكل ٥٢) . مثل هذه التعبيرات الفردية نادرة فى النصوص الأثرية المصرية . وعلى الرغم من أن الصلوات المرفوعة للاله آمون يظهر فيها عنصر الورع الشخصى بصورة غير عادية ، الا أن صلاة حور وسوتى هذه توضح أنه أثناء حكم أمنحتب الثالث كان كبار الموظفين قد أصبحوا مهتمين لطرح التقاليد عند تلاوة الصلوات مثل هذا التصرف الفردى ، ربما كان ممكنا أن يمر دون اكتراث ، ولكن أن يرعاه الملك بنفسه فذلك شيء آخر . لذلك نشب صراع مرير بينه وبين الهيئات الكهنوتية المشرفة على العبادات الرسمية المترسخة ، وخصوصا كهنة آمون - رع . فقد كان من الممكن أن توفى الديانة الجديدة - عبادة آتون - أوضاعها كعبادة اضافية ضمن العبادات الرسمية الكبرى فى مصر ، لكن كونها العبادة التى اختارها الفرعون بنفسه جعلتهم يقفون فى طريقها صفا واحدا . وعبادة آتون عبادة توحيدية لاتجسيدية ، مظهر الآله فيها هو قرص الشمس - واهب الحياة ، والنور ، والحرارة وكل شيء يسعد البشر . وفى النقوش كان آتون يصور على هيئة قرص الشمس الذى تخرج منه أشعة تنتهى بأيد

ممسكة بالعنخ (رمز الحياة) • وكانت عبادة آتون تعنى عناية خاصة بالماعت (العدالة) أو « الحق والنظام » ، الذى كان له دور مهم فى الديانة المصرية باستمرار • ولم يكن الدين الجديد محتويا على أفكار لاهوتية عميقة ، ولا أساطير معقدة • ولكنه كان خاليا من المحتوى الأخلاقى ، ويبدو أنه كان عبادة خاصة قاصرة على أخناتون وأفراد عائلته • وكانت شعائر عبادة آتون تجرى فى معابد مفتوحة مختلفة تماما عن المعابد المغلقة المخصصة للآلهة الرسمية • وعلى الرغم من احتواء عبادة آتون على عناصر تجعله قادرا على الانتشار كدين عالمى ، إلا أنه لم يثبت أنه لاقى قبولا لدى الأمم الأخرى •

الدين الرسمى (عبادة الدولة) :

على مدى تاريخ مصر القديمة ، كانت عبادات الآلهة المختلفة مستقرة فى مدن مصر الرئيسية • وبعض هذه العبادات لها جذور سحيقة ، إلا أنها ظلت محلية ، ولكن البعض منها اكتسب أهمية قومية لأسباب سياسية بحتة ، كما أشرنا من قبل • وفى كل معبد ، أيا كان ، كانت تقام شعائر يومية ، وصلت عند حلول الدولة القديمة الى مستوى تنظيمى ممتاز ، فى جميع أنحاء البلاد • وقد بنى على هذه الشعائر طقوس الديانة الرسمية • وقد نشأت هذه الشعائر من أسلوب العبادة الذى اتبع فى معبد رع بهليوبوليس • وهذه عندما طبقت فى باقى المعابد بالأقاليم المختلفة كانت الآلهة تعتبر متماثلة مع الاله رع • وهذا التجانس الشعائرى لم يكن سببه الوحيد تزايد نفوذ عبادة رع بهليوبوليس ، ولكن أيضا لأن الفرعون ، الكاهن الأعظم لكل المعابد ، كان يعتبر فى الحقيقة ابنا للاله رع • وفى أواخر الدولة القديمة ، أدى اعتناق عبادة أوزيريس الى إيجاد أشكال نمطية للعبادة • وكانت علاقة الفرعون بالاله تساوى تماما علاقة حورس بأوزيريس • لذلك فعند ممارسة الشعائر الدينية يصبح الاله هو أوزيريس ، أما الفرعون - الكاهن الأكبر - فيصبح هو نفسه حورس (ابن الاله) •

واندمجت عبادة هليوبوليس (عبادة رع اله الشمس) وعبادة أوزيريس ابتداء من الدولة الوسطى ، ونسجتا نسجا واحدا فى الشعائر اليومية ، فكانت الصلوات فى كل مرحلة من المراحل « الطقسية » تركز على هذا الارتباط العقائدى •

وكان تنظيم الطقوس التبعية مصمما بحيث يعزز العلاقة بين الفرعون والاله ، لذلك كانت فى مستوياتها العليا من أشكال التقديس الشخصية للغاية • وكانت مشاركة عامة المصريين تتحدد على أساس مدى ارتباط مراكزهم بالنسبة للفرعون ، باعتبار أن سعادته هو ، فى النهاية ،

هي سعادتهم هم أنفسهم • وكان الوضع المثالي ، على هذا الأساس ، يتطلب قيام الفرعون بنفسه بتأدية الطقوس والشعائر اليومية • ولكن من الوجهة العملية ، لم يكن الملك في وضع يمكنه من القيام بذلك باستمرار • ومع ذلك كانت المناظر في المعابد تظهر الملك باستمرار وهو يؤدي خدمة المعبد أمام الآله • ويبدو أن الملوك قد حرصوا فعلا على القيام بمهامهم الطقسية في أكبر المعاهد أثناء الاحتفالات في الأعياد الرسمية الكبرى • وكان أول الشعائر في هذه الطقوس هو موكب الملك الذي يسير الى المعبد عند الغروب ، ويتبعه « طقس » تطهير الملك وكسوته في « بيت الصباح » • وكان كل معبد ملحقا به بناء يمثل بيت الصباح هذا ، حيث كان الكهنة يصبون على الملك الماء المجلوب من البحيرة المقدسة وهم في زى حورس أو تحوت أو حورس وست ، ثم يطهرون الملك بالنظرون ، ويلبسونه الأردية المناسبة ويعطونه الأدوات الطقسية الملائمة ، وبذلك يكون الملك قد تهيأ لأداء الخدمة الدينية • والشكل الذي تؤدي به الخدمة كان واحدا سواء ترأسها الملك بنفسه أو ترأسها مندوبه •

كان الطقس اليومي يبدأ بقيام الكاهن (كاهن القداس) بإشعال النار في مبخرة محتوية على خشب أو فحم مختلط بالبخور ، ثم يتوجه الى المقصورة المحتوية على تمثال الآله ويفض أقفاله ويفتح بابه • وبعد تقديم البخور للآله كان الكاهن يركع أمامه باحترام ، ثم يتلو بعض الترانيم ، ثم يقدم له العسل أو تمثال الكربة ماعت ، ويحرق مزيدا من البخور أمامه • وعملية تقديم « الماعت » من الشعائر التي لها دلالتها في الطقوس المجرة ، لأن « الماعت » تمثل النظام الإلهي المفروض على الأرض ، والذي يجب على البشر المحافظة عليه لاسعاد الآلهة • ومن الوجهة العملية كانت كل أنشطة الدين الرسمي للدولة ، بما فيها بناء المعابد ، تحرص على تقديس « الماعت » (القانون) وحفظه ، لارضاء الآلهة ، ومن ثم يعم الخير أنحاء البلاد •

والشعيرة الثانية في هذه الطقوس اليومية هي اخراج تمثال الآله من ضريحه وخلع ما عليه من كسوة ، ثم تطهيره وتعطيره وبعد ذلك لباسه أردية أخرى مناسبة ثم اعادته الى مكانه بالمقصورة مرة أخرى • وبذلك يكون الآله قد تاهب للوليمة الطقسية •

والوليمة الطقسية هي الشعيرة الثالثة • فالمقصورة أمامها مائدة — هي مائدة النذور — وعلى هذه المائدة توضع أصناف متنوعة من الطعام والشراب • وهذه الأصناف لايد من تكريسها للآله قبل تقديمها اليه وذلك بتلاوة القداس عليها • وبعد تكريس أصناف الهبات يبدأ في تقديمها للآله صنفا صنفا بطريقة رمزية • وبعد الانتهاء من هذه الوليمة الرمزية يظهر الضريح بالبخور ويعاد اغلاقه ووضع الأقفال على أبوابه

وآخر شعائر الطقس اليومي ، التي يقوم بها الكاهن ، هي كنس
حجرة المقصورة وتنظيفها وإزالة آثار الأقدام من على أرضها .

من معروضات المتحف البريطاني في هذا الصدد :

١ - في قاعة التماثيل المصرية : مقصورة لتمثال إله مجلوب من جزيرة
فيلة . يعتقد أنه في الأصل كان بداخله تمثال للربة إيزيس
(نموذج ١١٣٤ ، انظر شكل ٥٤) .

٢ - في القاعة المصرية السادسة : صندوق به أدوات برونزية مما كان
يستخدم في الخدمة الطقسية اليومية . من بين المحتويات مبخرتان
(٥٨٥٤٣ ، ٤١٦٠٦) ، وصولجان من طراز كان يستخدم في تقديم
الخدمة اليومية عند تقديم الغذاء الرمزي للإله (٢٢٨٤٢) ، وطاسات
لتقديم الشراب (نموذج ٣٦٣١٨) ، وأوعية أخرى للأشربة المقدسة ،
ومن القطع الدقيقة الصنع بصفة خاصة ثلاثة أوان من الفترة
المتأخرة (٣٢٨٢١٢ ، ٣٨٢١٣ ، ٣٨٢١٤) ، ربما كانت تستخدم
في حفظ حليب النلور ، وبنفس الصندوق صاريان برونزيان
(حاملا أعلام) لحمل الرايات الخاصة بالموكب الدينية (٥٤٠١٠ ،
٦٤٥٤٥) .

هذه الخدمة الدينية اليومية كانت أهم مظاهر العبادة في المعابد ،
وهي كما لاحظنا لم يكن للجمهور فيها أى دور . وكان الدخول الى قاعات
المعبد الداخلية محظورا ، الا لكهنة المعبد والفرعون أو نائبيه ولا أحد
سواهم . وكان يسمح بدخول الساحة الخارجية للمعبد على نطاق محدود
فى أول الأمر ، ثم اقتصر دخولها على نخبة مختارة فقط - منذ الدولة
الوسطى - لوضع تماثيل فنية بها .

كثير من تماثيل الأفراد المعروضة بالقاعة المصرية السادسة من هذه
النوعية .

أما الجمهور فكانت مشاركته فى الطقوس الدينية تقتصر على الأعياد
الكبرى ، كما سبق أن أشرنا . وكان لكل معبد تقويم يحتوى على هذه
المناسبات ، مبنى على أساس ما ترويه الأساطير عن أحداث تتعلق بالإله
المحلى مما يستدعى الإشادة بها والاحتفال بها جماهيريا . ومن الطبيعي
أن تكون مثل هذه الاحتفالات متواضعة وبسيطة فى العبادات المحلية ،
لكنها فى العبادات القومية الكبرى كانت تتميز بالفخامة ، وكان يعطى
للجمهور فيها الفرصة للتعبير عن عواطفهم بكل حماس . وكثير من هذه
الأعياد كان يرتبط بأحداث موسمية مثل عيد خروج الإله مين (عيد
الحصاد) ، وعيد الإله سوكر (انتهاء الفيضان) . وكانت هناك أعياد
أخرى ومناسبات يحتفلون بها منها على سبيل المثال تبادل الزيارات بين

آلهة المعابد المتجاورة ، أكبرها جميعا عيد أوبت ، وكان يقام فى طيبة فى الشهر الثانى للقيضان . وفى هذا العيد كان الاله آمون يقوم برحلة من الكرنك الى الأقصر تمثل احتفال عيد زواجه بالأم الالهية موت التى تقيم فى معبد الأقصر : وكان الموكب البحرى فى النيل يتكون من مركب آمون مصحوبا بمركبى الأم الالهية موت والابن الالهى ابطل خنسو . وكانت هذه فرصة نادرة يعبر فيها الجمهور عن شعوره الفياض وعزائمه الجياشة . وفى هذه المناسبة لم يكن الاله آمون يترك الفرصة تمر دون إطلاق بعض النبوءات . وفى الدولة الحديثة - على الأقل - حرص الفراعنة على شهود هذا الاحتفال بأنفسهم .

وكان عيد الوادى - فى الشهر الثانى من فصل الصيف - أقل أهمية من الوجهة الرسمية ، لكنه كان أيضا عيدا جماهيريا كبيرا . وفى هذا العيد كان آمون يعبر النيل - مرة أخرى - لزيارة المعابد على بر النيل الغربى . وفى هذا العيد كان عمال الجبانة يمنحون امتيازًا خاصًا للمشاركة فى الموكب الذى يعد لهذه المناسبة .

وكان أهم الأعياد لدى الفراعنة أنفسهم هو عيد الحب Sed (عيد الوحدة أو اتحاد القطرين) ، وهو عيد توحيد البلاد تحت تاج واحد . وفى هذا العيد كان هذا الحدث العظيم يعاد تمثيله تجديدا لسلطة الفرعون . ويختلف عيد « سد » عن باقى الأعياد فى أنه ليس عيدا سنويا ، وإنما هو عيد يوبيل ، كان يحتفل به بعد أن يمضى الفرعون فى السلطة ثلاثين عاما ، إلا أنه فى العصور المتأخرة كان يقام كل ثلاثة أعوام . وعموما فقد كان هذا العيد يقام حسب الظروف . فأحيانا كان يحتفى به قبل مضى الثلاثين عاما ، وأحيانا كان يحتفى به عند تنصيب ولى العهد . ومكان الاحتفال باليوبيل (عيد سد) هو دائما مدينة منف . وعند الاحتفال كانت كل الآلهة تزور المدينة ، وتحضر من كل أنحاء البلاد لتجديد البيعة للفرعون .

فى القاعة المصرية السادسة بالمتحف البريطانى يوجد : النموذج ٣٧٩٩٦ (شكل ٥٤) . وهو تمثال صغير عاجى للملك من أوائل عصر الأسرات ، يبدو مرتديا العباءة القصيرة التى تلبس فى الاحتفال اليوبيل (عيد سد) .

وتتضمن شعائر الاحتفال اليوبيل التتويج المزدوج للفرعون مرة باعتباراه ملكا للوجه القبلى وأخرى باعتباراه ملكا للوجه البحرى ، وتلى ذلك رقصة طقسية يليها أربع جولات من الجرى يقوم بها الفرعون بنفسه .

بعد ذلك يحمل الملك على محفة ويطاف به ليزور هيكل حورس وست
الذين يقدمان له أربعة سهام تقيه من أعدائه فى أركان الدنيا الأربعة

كان كهنة المعابد فى مصر يندرجون تحت فئتين كهنوتيتين • الفئة
الأولى هى فئة الأنبياء (العرافون الذين يتلقون وحى الاله) وهؤلاء هم
« حمونثر » خدام الآلهة • والفئة الثانية هى فئة الكهنة وكانوا يسمون
وعبو أو « الكهنة المطهرون » • وكان الملك من الوجهة النظرية هو كبير
كهنة أى معبد ، ولكن من الوجهة العملية كان « السبى الأول » أى كبير
العرافين هو الذى يمارس هذه المهمة • وكانت الوظائف الكهنوتية الكبيرة
يشغلها كبار الموظفين المدنيين ، فى معظم المعابد ، حتى بداية الأسرة
الثامنة عشرة ، بل ان هذا الوضع استمر لفترة طويلة من عهد الأسرة
الثامنة عشرة بالمعابد الصغيرة • وفى الدولة الوسطى مثلا كان حاكم الاقليم
باستمرار هو الذى يت رأس كهنة المعبد الرسمى بإقليمه • وكان الكهنة
المطهرون ينتظمون فى أربع طبقات تسمى العشائر ، تتولى كل عشيرة منها
خدمة المعبد لمدة شهر • وكانت العشيرة المكلفة بالخدمة عليها أن تسير
الأعمال اليومية بالمعبد ، ويتقاضى كهنتها أجورهم عينا من إيرادات المعبد •
وكذلك من الهبات والنذور التى تقدم كل يوم للآلهة • وكان الطقس
اليومى للاله يقوم به كبير الكهنة أو نائبه • وجرى العرف على عدم اعفاء
الكهنة من الخدمة العامة بالدولة ولا من الضرائب ، ولا من الواجبات
الوطنية • ولكن كانت هناك بعض الاستثناءات تحدث فى حالات خاصة تعفى
فيها وظائف كهنوتية معينة من هذه الأعباء ، منها اعفاء الملك سبتي لكهنة
وخدام معبد أوزيريس بأبيدوس من الخدمة العامة • مثل هذه الاعفاءات
مع تدفق الثروات عليهم أدت الى ازدياد نفوذ بعض الكهنة بدرجة كبيرة
فى الدولة الحديثة • وأوضح مثل على ذلك النفوذ الكبير الذى تمتع به
كهنة آمون فى هذه الفترة • وكانت مظاهر نفوذ هؤلاء فى الأسرتين الثامنة
عشرة والتاسعة عشرة واضحة جدا ، ثم أصبحت صريحة سافرة فى الأسرة
الحادية والعشرين عندما تشكلت دولة كهنوتية مستقلة داخل المملكة
المصرية ، كما أشرنا فى الفصل التاريخى •

وكانت مباني المعابد الحقيقية فى مختلف أماكن العبادات بمصر
القديمة تعتبر مقار للآلهة ، حيث يمكن للملك الاتصال بالآلهة فيها • وكان
الملك يقوم بوضع أساسات المعابد بنفسه • وكان احتفال وضع أساس
أى معبد يبدأ بمعاينة المكان ، ثم تحديد أركانه الأربعة (جهاته الأصلية)
بالرصد الفلكى للكواكب السيارة ، ثم يقوم الملك بنفسه بصنع ووضع
الطوب فى الأركان الأربعة كما كان يساهم فى تحضير الأساسات الأولى •

وكانت الأدوات المستخدمة فى ذلك تعد منها نماذج وتوضع فى حفر موزعة على عدة مواضع حول جدران المعبد • وبعد تمام البناء يعطر المعبد ويكرس ، ثم يقوم الملك باهدائه الى الاله الذى بنى له هذا المعبد •

فى القاعة المصرية الرابعة بالمتحف البريطانى توجد نماذج كثيرة من أدوات البناء هذه ، مما عثر عليه فى أثارات المعابد المكتشفة •

وكانت القاعدة العامة هى اقامة كل معبد داخل فناء فسيح يعيطه سور من اللبن (الطوب النى) • وكانت جدران المعبد تصمم من الخارج فيما يشبه القلعة ، وذلك هو المفهوم الذى تصوره المصريون القدماء ، لأنهم نظروا له باعتباره القلعة التى تحمى مصر من كل الشرور • وكان لكل معبد بوابتان للدخول ، خلفهما ساحة مكشوفة • وبعض هذه الساحات كان يحتوى على صفوف من الأعمدة بحداء السور ، يتوسطها مذبح (لوحة ١٥) • بعد ذلك وبطول محور المعبد كان يقام رواق ذو أعمدة — عادة على شكل ردهة يحيط بها عدد من الغرف الصغيرة التى تستخدم كمخازن لبعض الأدوات ، أو لعمل الشعائر الدينية الفرعية • وفى النهاية يوجد قدس الأقداس ، وهو غرفة مظلمة يحفظ فيها الاله داخل ضريح معد لذلك • وكانت بيوت الكهنة تبنى خارج أسوار المعبد ، فى نطاق يعتبر ملحقا بحرم المعبد ، وكذلك كانت الورش والمخازن والمحلات الأخرى تبنى مع بيوت الكهنة • وكانت المعابد الكبرى — كما كان الحال فى الكاتدرائيات الأوروبية — تبنى على مهل وربما استغرقت فترة حكم عدة فراعة متتابعين ، لذلك فكثيرا ما كان يدخل على تصميماتها تعديلات كثيرة أثناء التنفيذ • ويظهر ذلك بوضوح فى معبد آمون رع الكبير بالكرنك ، فقد تضخم مع الوقت بصورة أصبح بعدها محتويا على معابد اضافية ، وأبنية أخرى مختلفة ، وبحيرات ، وسور خارجى كبير طول ضلعه حوالى ١/٢ ميل • وهذه الأبنية — الاضافية — لم تكن فى الواقع مراكز للعبادة ، فمعبد رمسيس الثالث الجنزى بمدينة هابو أصبح فى أواخر الدولة الحديثة هو المركز الإدارى لجبانة طيبة • وكانت للمعابد ممتلكاتها من الأراضى ، التى يديرها موظفون من غير السلك الكهنوتى • ومن الطبيعى أن كل معبد عند وضع أساسه كان يخصص له وقف يكفى للصرف عليه • وفى الأصل كان مقدار الوقف يتوقف على أريحية الفرعون باعتباره المالك لكا أراضى مصر ، كما ذكرنا فى فصل سابق • وقد خفت حدة هذا الاتجاه بالتدريج حتى أصبحت ملكية الأراضى مع الوقت حقا مكتسبا للمعابد والأفراد وليست امتيازا • وأدى ذلك الى وجود مزارع شاسعة تمتلكها المعابد على وجه الخصوص • وتدل السجلات على أن معابد الوحة البحرية كانت لها أملاك فى الوحة القلى وبالعكس • ومن الفنة والفنة ، اذا اشتهر أمر عبادة ما وذاع صيتها ، كان ينالها حظ من الأوقاف الاضافية •

إلا أن هذه الأوقاف تظل تحت تصرف الملك يستردها عند اللزوم . وعلى
أى الحالات ، فقد تضخمت أوقاف المعابد بشكل كبير عند حلول الدولة
الجديدة ، حتى وصلت فى عهد رمسيس الثالث - حسب ما ورد فى بردية
هاريس الكبرى (٩٩٩ - شكل ٣٤) - إلى ١٠٪ من مجموع المساحة
القابلة للزراعة فى مصر . ومن ثم أصبح سكان هذه الأراضى وما يقومون
به من صناعات صغيرة تابعين للمعابد ، هم مصدر ثرواتها . ولم يقتصر
الوضع على ذلك ، بل زاد عليه أن خصص للمعابد الكبيرة إيرادات المناجم
وبعض المشاريع الأخرى التى كان من المعتاد اعتبارها احتكارات ملكية .
وفوق ذلك كله كانت المعابد تحقق موارد أخرى عن طريق النذور والعشور
والتبرعات الفردية .

الخرافات والأساطير :

كان كل إله من الآلهة المصرية القديمة تنسج حوله حكايات كثيرة ،
لكنها كانت تختلف من مكان إلى مكان ومن زمن لآخر . والنتيجة أن
أصبحت الأساطير فى الديانة المصرية معقدة للغاية . ورغم ذلك كان لدى
المصريين معتقدات معينة ظلت ثابتة بصفة عامة على مدى التاريخ ، وهذه
يمكن اعتبارها الأساطير الأساسية فى النظام الدينى فى مصر القديمة .
ومن هذه الأساطير أساطير الخلق وأسطورة الصراع بين حورس وست ،
وأسطورة الرحلة الأوزيرية .

الخلق والنشأة :

وجه المصريون القدماء اهتمامهم باستمرار نحن موضوعى أصل
الكون وطبيعة الآلهة التى كان لها دور فى الخلق والنشأة . ووضعت ثلاث
نظريات مختلفة لتفسير نشأة الكون تعتمد على المعتقدات التى كانت سائدة
فى كل من هليوبوليس وهرموبوليس ومنف . وفى آخر الأمر تغلبت
وجهة نظر مدرسة هليوبوليس بعد تطعيمها بعناصر من نظريتي هرموبوليس
ومنف . وتتلخص النظرية فى أن الكون قد نشأ من هيولى مائى (ماء غير
مشكل) يسمى نون Nun ، انبثق منه الإله آتوم الذى ظهر فوق ربوة
(ربوة الخلق أو الربوة الأولى) ، وفيما بعد أصبح الإله آتوم يضاهى
ويساوى الإله رع . وقام الإله آتوم بقدرته بإيجاد التوأمين شو (إله
الهواء) وتفنوت (ربة الرطوبة) ، اللذين أوجدا بدورهما الإله جب (إله
الأرض) والربة نوت Nut (ربة السماء) . ونتج عن جب ونوت الآلهة
أوزيريس وايزيس وست ونفتيس . وتكون من هذه الآلهة التسعة ، بعد
أن وجدت حسبنا شرحنا ، ما سعى بالتناسوع الإلهى (أى جميع الآلهة

(التسعة) • واعتبر هذا التاسوع فيما بعد - كما ورد في النصوص المتأخرة - كيانا الهيا واحدا • وقد اشتق من هذا النظام النظرية الكونية التي لاقت قبولا عاما وتتلخص في تمثيل الكون على هيئة ثالوث يتكون من اله الهواء شو وهو واقف ويسند بيديه الجسد الممدد لربة السماء نوت بينما يرقد الابن جب عند قدميه •

ظهرت النظرية الثانية في هرموبوليس ، عاصمة الاقليم الخامس عشر بالوجه القبلى • وقد ظهرت هذه النظرية في وقت ما ، كما يبدو ، كرد فعل مضاد لسيطرة مدرسة هليوبوليس • وحسب هذه النظرية كان الهىولى (المادة غير المشكلة) هي الموجودة قبل خلق الكون • هذا الهىولى كان له أربع صفات تضاهى ثمانية من الآلهة فى أزواج : نون ونونيت اله وربة الماء الأزلى (الماء الأول) ، حوج وحوحيث اله وربة الفراغ (الفضاء) • اللانهائى ، كوك وكوكيت اله وربة الظلام ، وآمون وآمونيت اله وربة الخفاء • هذه الآلهة فى وقت الخلق لم تكن آلهة للأرض بقدر ما كانت تجسيذا للعناصر التى تميز الهىولى الذى انبثقت الأرض منه • هذه الآلهة تكون - حسب هذه النظرية - ما أسبوه ثامون هرموبوليس (مجتمع الآلهة الثمانية) • من مادة الهىولى ظهرت الربوة الأزلية (الأولى) فى هرموبوليس وكان على الربوة بيضة هي التى أنتجت اله الشمس • وبعد أن وجد أخذ اله الشمس فى تنظيم العالم • ومن الواضح أن الهىولى المادة غير المشكلة) حسب مفهوم مدرسة هرموبوليس كان يحتوى فى عنصر نشط غير موجود فى نظرية هليوبوليس ، الا أنه بعد الانتصار الحاسم لنظرية هليوبوليس طرأ عليها تعديل حاسم (لا شك أنه أدخل عليها لأسباب سياسية) يجعل نون هو خالق آتوم وأباه فى نفس الوقت • الوقت •

النظرية الثالثة فى نشأة الكون ظهرت فى منف ، بعد أن أصبحت هذه المدينة عاصمة مصر ومقر الفراعنة • لذلك عملت مدرسة منف على اظهار الاله بتاح - اله المدينة - فى صورة الاله الأكبر خالق الكون • فكان لابد من صياغة هذه الفكرة فى نظرية مناسبة تتجنب فى نفس الوقت الاحتكاك المباشر مع كهنة هليوبوليس • فوضعوا نظرية ملخصها أن بتاح هو الاله الخالق الأكبر ، ولكنه فى داخله قد احتوى على ثمانية آلهة أخرى - بعضها من تاسوع هليوبوليس وباقيها من ثامون هرموبوليس • وفى هذه النظرية احتل آتوم مكانة خاصة ، وأدخل الثنائى نون ونونيت فى المجموعة ، كما أدخل فيها تاتنن أحد آلهة منف ، ويعتبر تجسيذا

للأرض التي برزت من المادة الأزلية الأولى (الهيمولي) • وأضافوا الى هؤلاء أربعة آلهة أخرى لم تحدد بدقة ، يظن أنها حورس وتحوت ونفرتم واله ثعباني • وتعتبر النظرية أن الآلهة آتوم هو الذى يحمل صفات النشاط والحيوية للاله بتاح ، والتي عن طريقها تحقق الخلق • وحصرنا هذه الصفات فى صفتين أساسيتين هما الفطنة (الفكرة) والتي ساووها بالقلب ، ويجسدها الآلهة حورس ، ثم الإرادة وساووها باللسان ويجسدها الآلهة تحوت • وتقول الخرافة الدينية إن بتاح قد كون عن العالم صورة عقلية قبل أن يخلقه بالكلمة (كن فيكون) • ومن الواضح أن نظرية مدرسة منف من النظريات العقلية أساساً ، وظلت طوال التاريخ المصرى ذات جاذبية خاصة بين النظريات الدينية •

فى المتحف البريطانى ، فى رواق التماثيل المصرية توجد لوحة من البازلت مسجل عليها ملخص للاهوت الذى اعتنقته مدرسة منف (٤٩٨) ، وهى من تأليف زمن مبكر ثم نقشت على لوحة فى زمن شباكا (الأسرة ٢٥) وبأمر منه • وبعد ذلك استخدمت للأسف كحجر للطحن سفلى ، مما أفقد اللوحة جزءاً كبيراً من النص الأصيل • وبالتحفة بردية (بردية برمنز) - نموذج ١٠١٨٨ - وتحتوى على طائفة من النصوص الدينية بالإضافة الى أسطورة يصف فيها آله الشمس كيف خلق كل شئ •

أسطورة حورس وست :

أسطورة حورس وست والصراع بينهما مبنية على الحكايات التى تناقلتها الأجيال عنها منذ القدم (أى ما جرى العرف على تصديقه) • وهى أسطورة على الرغم من أنها واحدة من أهم الأساطير المصرية ، إلا أنها من أكثر الأساطير المصرية اضطراباً وتخليطاً • وقد تعقدت الأسطورة الأصلية لهذا الصراع بشكل غير عادى بسبب اقحام الأوزيرية على الفكر اللاهوتى بهليوبوليس • عندئذ بدأ حورس يكتسب أهمية من نوع جديد باعتباره ابن أوزيريس • ويبدو أن الأسطورة فى مبنائها الأصيل كانت قصة بسيطة تدور حول شخصيتين الهيئتين • فحورس لدى مذهب هليوبوليس هو الآلهة المحارب ، والآلهة الملك ، وآله السماء فى نفس الوقت ، عيناه تضاحيان الشمس والقمر فى الأصل • وعندما أصبح رع هو آله الشمس نسبت إليه العين الشمسية ، وبذلك تعدل وضع حورس فأصبح صاحب العين القمرية •

وأما ست فكان يعتبر هو آله الصحراء والخطط الشريرة ، ولذلك انتزع عين حورس التى لم يستطع الأخير أن يستردها إلا بعد كفاح مرير • وكان ست قد ألقى العين - وتسمى أوجات - قبل استردادها ، فعثر عليها تحوت فلقاة وهى مفقطة • وتمكن تحوت من وصل أجزاء العين

واصلاحها حتى عادت الى طبيعتها . ويظهر أن اسم أوجات قد أطلق على العين بسبب عملية الاصلاح هذه لأن الكلمة معناها « الشيء المعقول » .

والأسطورة تحتوى على فصل مهم هو المحاكمة التى عقدت للفصل بين الخصمين حورس وست . والنسيج الأساسى للمحاكمة يدور حول موضوع السيادة . وكان يجب أن يتقرر أولا من هو صاحب الحق فى تاجى الوجهين القبلى والبحرى ، اذ سوف يترتب على ذلك تحديد خليفة أوزيريس فى الملك . وانصاف حورس فى مطلبه هو النموذج الكلاسيكى الاصلى لمحاكمة الموتى أمام أوزيريس فى الحياة الاخرية . وفى صياغة حديثة أدبية تنسب للدولة الحديثة سميت صور الصراع بين الالهين باسم « الصراع بين حورس وست » ، وبنى الصراع على أساس التنساز على امتلاك العين الشمسية للاله رع . كما صورت المحاكمة فى سلسلة من الجلسات أمام محكمة مجمع الآلهة .

وهناك قصة مغايرة لهذا الصراع منقوشة على جدران معبد حورس بادفو ، وهى من العصر البطلمى . وفى هذه الأسطورة يظهر رع فى صورة المحارب الذى يحمى الاله رع ، ويقوم بسلسلة من الحملات العسكرية ضد ست .

أسطورة أوزيريس :

مجموعة أساطير أوزيريس تنتمى فى الأصل الى مجموعة من المعتقدات المتوارثة مختلفة كلية عن المعتقدات التى أدت الى نشوء الخرافات المتعلقة بالخلق والايجاد . والمعتقد أن قصة أوزيريس فى صورتها الاولى البسيطة اعتمدت على حوادث تاريخية واقعية حدثت فى الدلتا فى فترة مبكرة . وكان تقبل هذه الأسطورة أسرع من تقبل الخرافات المتعلقة بموضوع الخلق ونشأة الكون التى ظهرت فى هليوبوليس وغيرها من مراكز العبادة . وانتشرت الأسطورة بشكل واسع بعد أن تضمنتها بنية المعتقدات الدينية الملكية - أى الرسمية - فى الدولة القديمة . والأسطورة لم تسرد فى أى نص مصرى قديم سردا متتابعا . وقد سرد المؤرخ اليونانى بلوتارخ الأسطورة فى سياق مقبول ، ومجموع النصوص المصرية القديمة التى وصلتنا عن الأسطورة يؤكد صحة هذا السياق .

تقول الأسطورة ان أوزيريس كان ملكا عادلا محبا للخير يحكم مصر من مقره بالوجه البحرى . لكن أخاه ست وثب عليه فقتله بدافع الحسد . وحسب رواية بلوتارخ نفذ ست مخططة باعداد صندوق فاخر ثم دعا أخاه الى وليمة فاخرة حضرها مع المتآمرين على قتله . وأوهما أوزيريس أن الذى يلائمه الصندوق يحصل عليه . فقام كل المتآمرين بتجربته ففشلوا

طبعاً . وعندما حل الدور على أوزيريس وتمدد فى الصندوق ، أغلق الصندوق بسرعة بوضع الغطاء عليه واحكام غلقه ثم ألقيه فى النيل .
والاشارات القديمة كلها توحى فعلاً بأن ست قد أغرق أخاه فقتله . بعد ذلك قامت الزوجة ايزيس باسترجاع جثة أوزيريس - زوجها - من جيبيل (بيبيلوس) على أرجح الأقوال .

وتستطرد الأسطورة فتقول ان ست أفلح فى سرقة الجثة وتقطيعها الى أربعة عشر جزءاً (وفى بعض الروايات ستة عشر) ثم قام بتفريقها على أماكن مختلفة من أرض مصر . وقد تمكنت ايزيس بمعاونة أختها نفتيس من استعادة أشلائه كلها فيما عدا عضو تذكره (هكذا قال بلوتاوخ وهو هنا يعارض معظم المرويات القديمة) . وقد استخدمت ايزيس السحر حتى أمكنها إعادة تركيب جسد أوزيريس ، ثم انها حملت منه وولدت ولداً هو حورس (بالسحر أيضاً) .

وقامت ايزيس بتربية حورس مرا فى الدلتا حتى بلغ أشده ، فأخذ فى الصراع مع ست انتقاماً لمقتل أبيه . وبعد عدة معارك ظهر حورس على ست وهزمه .









وهذه القصة استمدت بعض تفاصيلها من الخرافات الدينية المصرية ، وضمنت قصة الصراع بين حورس وست . وذلك يدل على عبقرية المصريين القدماء فى الموازنة بين حكايات مختلفة بدون إهمال أى منها أو إسقاطها . وقد وجدت نصوص تتعلق بحورس وست وأوزيريس فى كل الأزمنة ، وذلك دليل على تمكن المصريين القدماء من الاستفادة بكل خيوط الميثولوجيا فى حيك الأساطير سواء أكانت فردية أم جماعية .

ويرجع الفضل فى إنتشار عبادة أوزيريس الى كون العناصر التى بنيت عليها الأسطورة حقيقية ، على الأقل فيما يتعلق بمعاناته ، كما يرجع أيضاً الى الأمل الذى يسببه التصديق بإمكان البعث بعد الموت .

وفى مبدأ الأمر كان الملك وحده ، حال موته ، يتساوى مع أوزيريس وإيمائله ، الا أنه منذ أواخر عصر الدولة القديمة امتد احتمال التمتع بمثل هذه النهاية بعد الوفاة الى كل طبقات المجتمع المصرى . ولكن مثل هذا الاعتقاد لا يحتمل أن يكون قد عمل به فى الطور الأول من الأسطورة .

قائمة الآلهة الرئيسية

في مصر القديمة

Atmun	
كبير آلهة طيبة - أصله غير معروف - يصور على هيئة رجل غالبا وأحيانا ظاهر الفخولة - أدمج مع رع ، وأمون رع - ويظهر أحيانا على هيئة الحيوانات المقدسة : الكباش والاوزة *	امون Amen Amon 
ربة من أصل سورى - ذات شخصية حربية - تصور على هيئة امرأة تحمل درعا وبلطة *	عنان Anat 
اله على هيئة ابن أوى - راعى المصطفيين - اله الجبانة الأكبر *	أنوبيس Anubis أنبو  (Anpu)
ربة منطقة الشلال لى أسوان - زوجة خنوم - تصور على هيئة امرأة على رأسها تاج مرتفع من الريش *	عنقت Anukis عنقت  (Anket)
اله هيراكليوبوليس له رأس كبش *	حرى شاف Arsaphes (Herishef) 
ربة ذات أصل سورى - أدخلت الى مصر أثناء حكم الأسرة ١٨ *	عشتار Astarte 
اله قرص الشمس - عبده أخناتون باعتباره الاله الخالق الأكبر (الوحيد) *	أتون Aten 
اله الشمس الأصلي قى هليوبوليس - فيما بعد أصبح يتماثل مع رع - يصور على هيئة رجل *	أتوم Atum (Tum) 

ربة بشكل قطة - كان مركز عبادتها بوباستيس
بالدلتا - في العصر المتأخر اعتبرت ربة
الخير والكرم *

اله قزم ذو ملامح أسدية - اله منزلى -
الحامى من الثعابين والمخاوف المختلفة -
معين النساء عند الوضع *

الربة على صورة ثعبان الكوبرا - ربة بوتو
بالدلتا - الربة الحامية بالوجه البحرى -
توضع على التاج الملكى لتحشى الفرعون *

اله الأرض - زوج نوت - عضو تاسوع
آلهة هليوبوليس - يصور على هيئة رجل

اله النيل فى الفيضان - يصور على هيئة
رجل ثدياء نسائيتان مكتنزتان (علامة
الادار) ، وعلى رأسه حزمة بردى ثقيلة ،
ويحمل موائد عطايا ثقيلة محملة *

أحد أشكال حورس - حورس المسنن -
يتماثل مع الآله الصقر - هو بصفة خاصة
راعى الملك *

الطفل حورس - شكل متأخر لحورس فى
مظهره كابن لايزيس وأوزيريس - يصور على
هيئة طفل عريان (رمز للطفولة) وواضعا
أحد أصابعه فى فيه *

أحد أشكال حورس - معين بصفة خاصة
(ابن ايزيس) *

ربة أعمالها كثيرة وامكاناتها متعددة -
تصور كثيرا على هيئة بقرة أو امرأة برأس
بقرة ، أو امرأة ذات شعر مستعار له
قزنان - وهى مرضعة الملك - المرضعة
الذهبية - مراكز عبادتها منف وكوزا
Cusac وجبلين Gebelin
ودندرة - الربة الحارسة لمنطقة المناجم
بسيناء - تتماثل لدى الاغريق مع الربة
أفروديت *

ربة منديس بالدلتا - على شكل سمكة -
أحيانا تظهر فى صورة امرأة على رأسها
سمكة *

Bastet باستت
(Bast) باست

Bes يس

Edjo ادجو
(Wadjet, واجت
(Buto) بوتو

Ernutet ارنوتت

Geb جب

Hapy حابى

Haroeris هارور

Harpocrates حر بوقراط
(حور - با - خرد)
(Hor-Pa-Khred)

Harsiesis حر ايزيس

Hathor حتحور

Hat-Mehit حات محيت

ربة انتينوبوليس - على شكل ضفدع - زوجة
الاله خنوم - راعية النعام عند الولادة *

الاله الصقر - في الأصل اله السماء -
يتماثل مع الملك الحي - وهو أيضا ابن
أوزيريس وإيزيس - سعد للنار لأبيه
أوزيريس - له مراكز عبادة كثيرة منها
بهدت بالدلتا وهيراكنوبوليس بالمعيد
انظر أيضا حر أوزير وحر بوقراط
وحر إيزيس ، رع حاراختي *

رئيس وزراء الملك زوسر المؤله - مهندس
الهرم المدرج - في العصر المتأخر قدسوه
كاله للعلم والطب - يصور على شكل رجل
ممسك ببردية مفتوحة - يتماثل عند الأغريق
مع الههم أسكليبيوس *

الام الالهية - زوجة أوزيريس وأم حورس -
أحدى الربيات الحاميات الأربع - حارسة
التوابيت والاراني الكانوبية - أخت نفثيس ،
وهما معا اللتان قامتا بالفياحة الالهية للميت -
في العصر المتأخر صارت خيلة هي المركز
الرئيسي لعبادتها *

الاله الجعراني - يتماثل مع رع كاله خالق
- يصور كثيرا على هيئة جعران داخل قرص
الشمس *

اله له رأس كبش - وهو اله غيلة واله منطقة
الشلال - يعتقد أنه هو الذي شكل الانسان
على آلة تشكيل الفخار *

اله القمر - يصور على هيئة رجل - هو
الاله الطفل الذي يكون مع أبيه آمون وأمه
موت ثلاثي طيبة إلهي *

ربة الصدق ، والحقيقة والسلوك المنظم -
تصور على هيئة امرأة على رأسها
ريشة نعامة *

اله قفط الأولى - بعد ذلك تحول وأصبح
يعتبر اله الخصوبة ، وارتبط بشدة مع
آمون - تمثاله على هيئة رجل عضوه ظاهر
(دليل الفحولة) حاملا سوطا *

في الأصل اله مدينة أرميت المحلى وهي
المدينة التالية لطيبة جنوبا - أصبح فيما

Heqet حقات

Horus حورس

Imhotep ايمحتب
(Imoths) (ايموتيس)

Isis ايزيس

Khepri خبري

Khnum خنوم



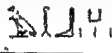







Khons خونسو

Maat ماعت


Min مين

Month منتو
(Munt) (مونت)

يعد اله الحرب الخاص (الملك مختر - يصور على هيئة رجل يحمل رأس صقر .
الزوجة الالهية لامون - مركز عبادتها اشبيرو جنوب معبد آمون رع الرئيسى بالكرك - فى الاصل ربة على شكل النس و فيما بعد اصبحت تصور على هيئة امرأة .
اله اللوتس ، ولذلك فهو رب الادھنة - كان يعبد فى منف باعتبارھ اينا لبتاح و سحفت - يصور على هيئة رجل يغطى رأسه باقة من ازھان اللوتس .
اله شعبانى من العالم السفلى - احيانا يصور بجسم بشرى وھ ممسك بعين حورس .
ربة سايس - تصور على هيئة امرأة قلبى التاج الاحمر - شعارھا درع مرسوم عليه سهام متقاطعة - احدى الربات الحاميات الاربع التى تحمى التوابيت والاولادى الكانوبية - تتماثل عند الاغريق مع اثينا .
ربة نخب (الكاب العالية) على هيئة فمر - الربة الراحية للوجه القبلى - احيانا تصور على التاج الملكى بجوار الكوبرا (للربة الحية) .
أخت ايزيس - احدى الربات الحاميات الاربع التى تحمى التوابيت والاولادى الكانوبية - اقامت مع ايزيس مناحة على اوزيريس ومن ثم لهما تندبان الموتى - تصور على هيئة امرأة .
الاله الفطرى الاولى البدائى لعالم الهبولى (اللاتشكيل) .
ربة سماوية - زوجة جب اله الارض - تصور على هيئة امرأة جسدها منحني محاكاة لقوس السماء .
اله رئيس بمصر العليا - الاله الحسياد - يصور على هيئة رجل .
اله العالم السفلى - يتماثل مع الملك الميت - كذلك هو اله الفيضان والغماء - يخشون على هيئة ملك محتط - مركز عبادته الزئيمس ابيدوس .


موت Mut 
نفرتم Nofertum 
نحب كاو Neheb-Kau 
نيت Neith (Net) 
نخبت Nekhbet 
نفتيس Nephthys (نبت حت)  (Nebet-Het)
نون (نو) Nun (Nu) 
نوت Nut 
انوريس Onuris (Anhur) 
اوزيريس Osiris (Asar) 

بتاح Ptah


بتاح سوكر Ptah-Seker
 اوزير Osiris


قادش Qadesh


رع R.
 (Ra)


رع حور آختي Re-Harakhty


رتنوت Renenutet
 (Ernutet,
 Thermothis)

رشف Reshef
 (Reshpu)
 (رشفو)

سخت Sakhmet


سراپيس Sarapis


سات Satis
 (Satet)

الاله الخالق لدى منف - يصور على هيئة رجل ، شكله موميائي ، ويظن أنه كان في الأهل مثل التمثال - الاله الحارس للصناع (والعمال) - يتماثل لدى الاغريق مع هيفايستوس *

اله مركب يتكون من الالهة الثلاثة الرئيسية المسئولة عن الخلق والموت والحياة الآخرة - يظهر مثل اوزيريس على هيئة ملكة محنط *

ربة من أهل سوري - تصور كثيرا على هيئة امرأة على ظهر أسد *

اله الشمس بهليوبوليس - كبير تاسوع الالهة العظيم - وكبير القضاة - يربط كثيرا مع آلهة أخرى لاضفاء صفة الكونية عليها مثل آمون - رع وسوبك - رع - يصور وله رأس صقر - (انظر أيضا رع حور آختي) *

اله شكله صقري - يحمل خصائص الالهين رع وحورس (في هذه الحالة يسمى حورس السماوي) *

ربة الحمض والخضوبة - تصور على هيئة ثعبان أو على هيئة امرأة رأسها ثعباني *

اله الحرب والرهح - سوري الأصل *

ربة أسدية الرأس - كانت تعبد بمنطقة منف - زوجة الاله بتاح - تعتبر المسببة لخراب ودمر أعداء الاله رع *

اله أدخل الى مصر في عصر البطالمة ، ويحمل خصائص الالهين اوزيريس المصري وزيوس الاغريقي - يصور على هيئة رجل ملتصق لابسا لغطاء الرأس المديوس (Modius) والنقش الهيروغليفي لاسم هذا الاله سراپيس أي اوزيريس - أبيس (وهو اسم لا يحدد أصل هذا الاله في الحقيقة) *

ربة جزيرة سهيل بمنطقة الشلال - تصور على هيئة امرأة ترتدي التاج الأبيض بقرني وعل - ابنة خنوم وعنت *

الربة العقرب - تتماثل مع حرارة الشمس
المحرقة - احدى الربات الاربع «الحاميات»
- تحرسن التوابيت والجرار الكنوبية -
تصور أحيانا على هيئة امرأة على رأسها
عقرب *

ربة الكتابة الحافظة للحوليات الملكية -
تصور على هيئة امرأة *

اله العواصف والعنف - يتماثل مع حيوانات
كثيرة منها الخنزير والحمار والاكابي Okapi
وفرس النهر - يصور على هيئة حيوان غير
محدد النوع - أخو أوزيريس وقاتله - غريم
حورس - يتماثل لدى الاغريق مع تيفون *

اله الهواء - يكون مع تفنوت الثنائي الأول
في تاسوع هليوبوليس المقدس - كثيرا ما
يصور على هيئة رجل يفصل نوت (السماء)
عن جب الأرض) *

الاله التمساح - كان يعبد في كل انحاء
مصر ، وعلى الأخص الفيوم ، وجبلين وكوم
أمو في الوجه القبلى *

اله الجبانة ذو رأس الصقر - مركز عبادته
منف *

اله حقرى قديم في منطقة سبط الحنة
بالدلتا - اله محارب - حامى الجبهة
الشرقية - يصور كثيرا على هيئة جندي
أسبوى *

هو النجم الكلبى سيريوس (الشعرى
اليمانية) تعامل كاحدى الربات - تصور
على هيئة امرأة على رأسها نجم *

اله الأرض الاولى لدى منف - فيما بعد
تماثل مع بتاح *

ربة الندى والرطوبة - كونت مع شو أول
ثنائى في تاسوع آلهة هليوبوليس *

الربة الفرس نهريه - من آلهة الخير -
راعية الامهات عند الوضع *

Selkis سركت
(Selkit,
Serqet)

Seshat سشات

Seth ست
(Set, Sutekh)

Shu شو

Sobk سوبك
(Sebek, Suehos)

Sokaris سوكر
(Sohar)





Sopdu سيد

Sothis سوتيس
(Sopdet)

Tatjenen تاتجن

Tefnut تفنوت

Theris تاورت
(Taurt,
Taweret)

<p>اله هرموبوليس الذى يحمل رأس الطائر ايبيس كاتب الالهة ومخترع الكتابة - يقدس على صورة قرد أو الطائر ايبيس •</p>	<p>Thoth تحوت </p>
<p>الاسم معناه « السعيد دائما » وهو اسم أعطى لأوزيريس بعد بعثه •</p>	<p>Unnefer ون نفر (Wenen-Nefer, Onnophris) </p>
<p>اله اسيوط على صورة ابن آوى - اله اسيوط فى مصر الوسطى - أحد الهة الجبانة - أحد الالهة التى تارت لأوزيريس •</p>	<p>Wepwawet وبواوت  (Upuant) </p>

الفصل السادس

المعتقدات والعادات الجنزية

عثر على معظم الأدوات والأشياء التي بقيت من آثار الحضارة المصرية القديمة في المعابد والمقابر . وهذه الحقيقة تقودنا بالضرورة الى استنتاج أن المصريين كانوا ، على وجه الخصوص ، شعبا متدينا يقلقه ما يتعلق بالوفاة والدفن ، إلا أنه لم كانت أمور حياتهم اليومية والجانب الدنيوى منها قد وصلنا منه قدر طيب ، فربما تولد لدينا شعور بأنهم أقل قلقا مما تصورنا بشأن الآلهة وأمور الآخرة . ومن الحقائق الواضحة ، على أية حال ، أن هذا الاهتمام الذى يبدو مبالغا فيه بأمر الموت ، إنما ينبع فى الحقيقة من اهتمام المصرى القديم بالحياة نفسها وما كانت توفره له . أرض مصر السمخية ، من حياة هنيئة . لذلك كان المفهوم السائد لديهم أن خير ما يتوقعه المرء فى حياته الآخروية هو أن يتوفر فيها كل ما كان يصبو اليه فى الدنيا . أما كيف يمكن تحقيق ذلك ، فقد اختلفوا فيه من فترة لأخرى حسب المعتقدات الدينية السائدة . ويبدو الأمل - فى حياة أخروية سعيدة - فى مظهر المقابر القديمة بما تحتويه من أمتعة وهبات متواضعة . ومع مرور الوقت أصبحت هذه الأمتعة أكثر اتقانا وثراء لكى توفر للميت السعادة التى يتمناها .

والسبب فى وجود أفكار متداخلة - ومتعارضة أحيانا - فى مجموعة المعتقدات الجنزية عند قدماء المصريين ، يكمن فى أنهم خلال آلاف السنين من التطور المستمر أدخلوا المعتقدات الجديدة ضمن القديمة بدون تمحيص أو استبعاد للمعتقدات القديمة التى لا تتسق مع الفكر الأحدث . وهذا يجعل من المستحيل تفسير الفكر الجنزى لدى المصريين القدماء بصورة تصلح للتعميم على الأماكن وكل طبقات المجتمع . وفى المات ، كما فى الحياة ، تصور المصريون أنهم بعد الموت سوف ينتمون كذلك الى مجتمع سلطوى خير ما فيه من نصيب الملك والنبلاء . ومن مقابر عليا القوم هؤلاء حصلنا على الجانب الأكبر من معلوماتنا عن عادات الدفن فى مصر القديمة . ونتيجة ذلك أن معلوماتنا مستمدة من طبقة واحدة ، ولكن ذلك

لا يمنع من القول بأنه مهما كان مستوى الفرد الاجتماعى فقد كان يطمح فى حياة أخرى يتوفر لديه فيها كل ما كان متوفرا له فى حياته الدنيوية .

كان المصرى القديم يعتقد أنه لكى يسهم بلوره فى الحياة الأخرية ، فلا بد له من استمرار اسمه باقيا وجسده سليما ، كما يجب أن يحصل بانتظام على أكله ومشربه . وفى العصور التى بلغت فيها مدينة مصر مستوى راقيا ، كان ذلك يتحقق بتجهيز مقبرة تحتوى على مومياء الميت فى حالة سليمة ، ومسجل على جدرانها نقوش تحتوى نصوصا تشمل اسم صاحب المقبرة ، ومعها مشاهد مصورة توفر له بأساليب سحرية الغذاء والشراب ، وكل ما يشتهي عندما ينتهى عمل خدم المقبرة المأجورين ويبقى وحيدا بعد دفنه .

والتاريخ المبكر للفكر الجنزى بمصر القديمة مجهول لنا . وأقدم مصادرنا فى هذا الصدد يرجع الى عصر الدولة القديمة ، وكانت الأفكار الجنزية فى هذا الوقت قد تطورت ببطء لعدة قرون . ومن الأفكار العامة فى هذا المجال فكرة كانت فى الأصل مقتصرة على الفرعون ، لكنها عمت بعد ذلك لتشمل كل مصرى . وتقول هذه الفكرة ان كل فرد يمتلك كيانا روحيا يسمى « الكا » . ولا يمكن الآن تفسير فكرة الكا بسهولة لأنها كانت لديهم كلمة مطاطة لها تفسيرات مختلفة من فترة لآخرى ، الا أنه يمكن ببساطة أن نقول ان « الكا » تقابل « الذات » فى الانسان . وتولد الكا مع الانسان وتعتبر جزءا مكملًا لكيانه ، لكنها من بعض الوجوه منفصلة عنه ، ويقصد بذلك أنها منفصلة عن « الذات الجسدية » ولقد اهتم الأفراد بكافة التجهيزات والمتاع الجنزى ، فى ذلك الطعام والشراب ، وراعوا احتراء مقابرهم عليها من أجل الكا . حتى المقبرة نفسها أطلقوا عليها اسم « بيت الكا » . ومن الكيانات الروحية الأخرى ، التى تقابل ما نسميه نحن الآن بالروح ، كيان أسموه « البيا » أو « الباي » . واعتقدوا أن « البيا » تفارق الجسم لحظة الموت ، وصورها على هيئة طائر يحمل رأسا بشرية (لوحة ١٤) . وكان المعتقد أنها هى المظهر الواضح للقدرة الكامنة فى روح الانسان على التشكل بأشكال مختلفة فى الحياة وبعد الموت . وكانت لهذه القدرة لديهم أهمية كبيرة ، خصوصا بعد الموت ، لأنه كان لابد لروح الانسان من مغادرة المقبرة صباح كل يوم لتزور العالم العلوى (عالم الاحياء) حيث تتشكل على أية صورة تحقق هذا الغرض . ثم تعود فى المساء الى المقبرة لتستقر فى الجسد الذى هو مقرها الصحيح . وقد بدأ ظهور المعتقدات المصرية حول موضوع الحياة بعد الموت على اثر تغلب عبادة أوزيريس على عبادة الشمس . فقد كانت عبادة الشمس عبادة أرستقراطية تتميز بالخصوصية ولا تهتم الا بالملك ومن

يحيطون به بينما عبادة أوزيريس عبادة عامة تنادى بأن كل فرد له حياة تالية للموت . والفكرة فى هذه العبادة أن أوزيريس - وهو الملك الميت وملك الأموات أيضا - يعطى الأمل فى الحياة فى العالم الآخر . ومعنى ذلك أن الفرد الميت يتمثل مع أوزيريس فى الواقع . لتحقيق هذا التماثل ولضمان بعث أوزيريس كان الميت يخضع للاختبار ويعلن ما يسمى « صادق القول true of voice » . وهذا الاختبار يشهده ٤٢ من الآلهة المعاونة . ومشهد محاكمة أنى كما جاء فى كتاب الموتى من الأمثلة التى توضح هذا الاختبار (لوحة ١٣) . وفى قاعة المحاكمة أوقف أنى وزوجته توتو بين يدى الميزان حيث يوزن القلب (موضع ضمير الانسان لديهم) فى مقابل ريشة تمثل الصديق . ويقوم الاله أنوبيس - الاله غلى صورة ابن آوى - وهو اله الجبانة بمراقبة الوزن ، بينما يسجل الوزن الاله تحوت - الذى يحمل رأس الطائر أبيس . بعد ذلك ينكر الميت ارتكابه لخطيئة معينة أمام كل منهما ، ومثل هذه الخطايا تكون على علاقة بسلوك الشخص فى الدنيا ، وتوضح السلوك الأخلاقى العام فى ذلك الوقت . وبعد الانتهاء من هذا « الاعتراف السلبى » يعلن أن الميت « صادق فى القول » ، وبذلك يجتاز العقبة ويقدم لأوزيريس .

التحنيط :

حفظ الجسد سليما (بعد الموت) من الأمور المهمة لسعادة الميت فى حياته الآخرة كما رأى قدماء المصريين ، لذلك أصبح واحدا من أهم أهداف الاجراءات الجنزية منذ فترة مفرقة فى القدم . وكانت أجساد الموتى - فى العصور قبل الأسرية - تدفن فى قبور بسيطة ضحلة قليلة الغور ثم تغطى بالجلد أو الحصر المنسوج . ومثل هذه الجثث كان الرمل الساخن حولها يساعد على أن تجف وتظل سليمة طبيعيا ، كما ظهر من النموذج المعاد تجميعه لجثة من عصر ما قبل الأسرات .

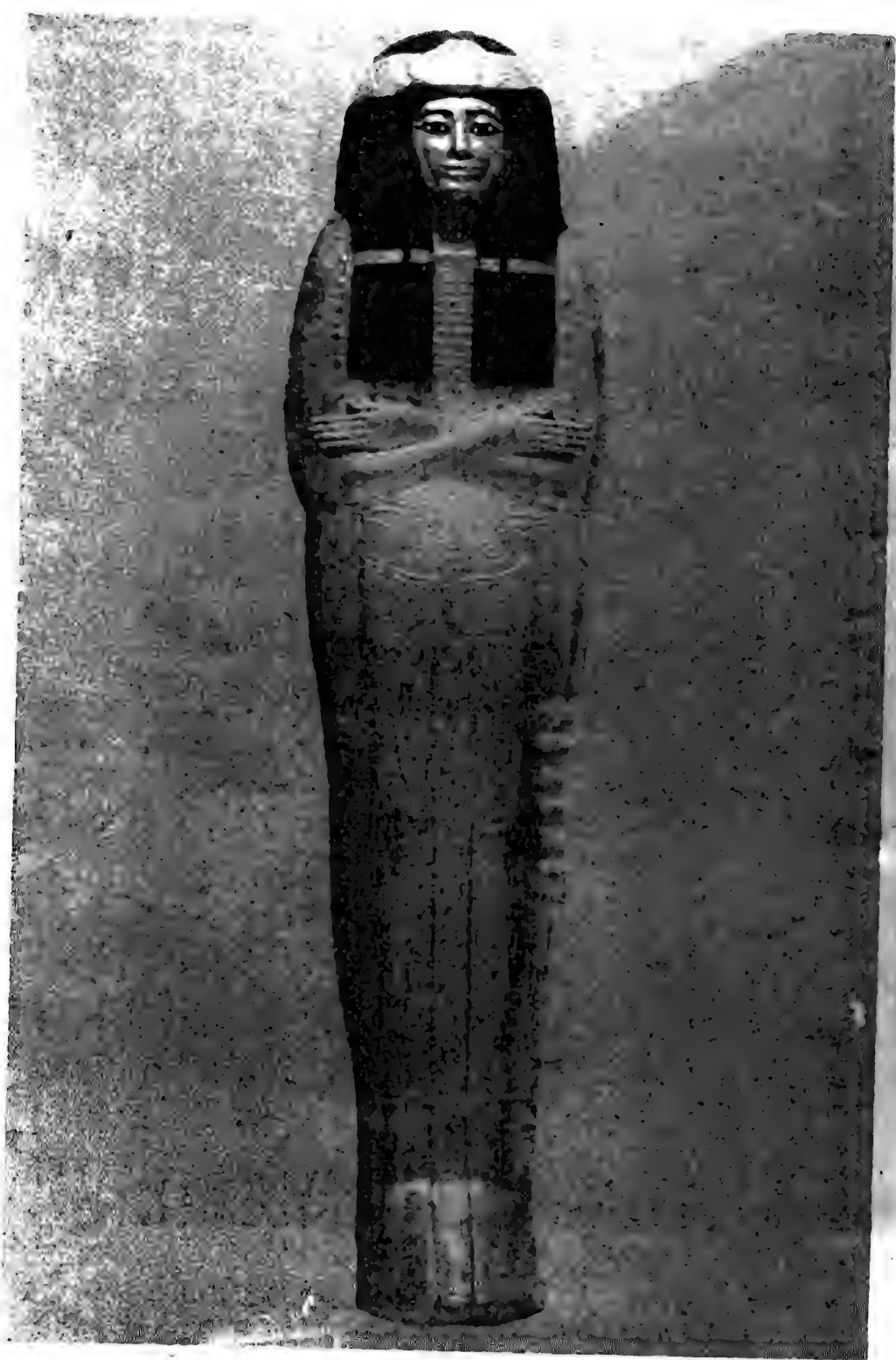
المتحف البريطانى - القاعة المصرية الثانية (نموذج ٣٣٧٥١) .

ويكون شكل الجسد المجفف بهذا الشكل هو شكل هيكل عظمى يغطيه الجلد ، مع بقاء قليل من الشعر على فروة الرأس . وقرب نهاية العصر قبل الأسرى أصبحت المدافن أكثر تطورا وفخامة ، فبدى فى تخصيص ما يشبه الحجرة فى مثل هذه المدافن لحفظ الجثة . ونتيجة لذلك لم تصبح الجثة متصلة بالرمال الساخنة التى كانت تخففها بطريقة طبيعية ، ومن ثم بدأ التعفن يصيب الجثث بالضرورة . فكان الوسيلة التى أريد بها زيادة وقاية الجثة ، قد أدت الى عكس المطلوب ، لذلك توجهت الجهود للتوصل الى طرق لحفظ الجثة بطرق صناعية كبديل

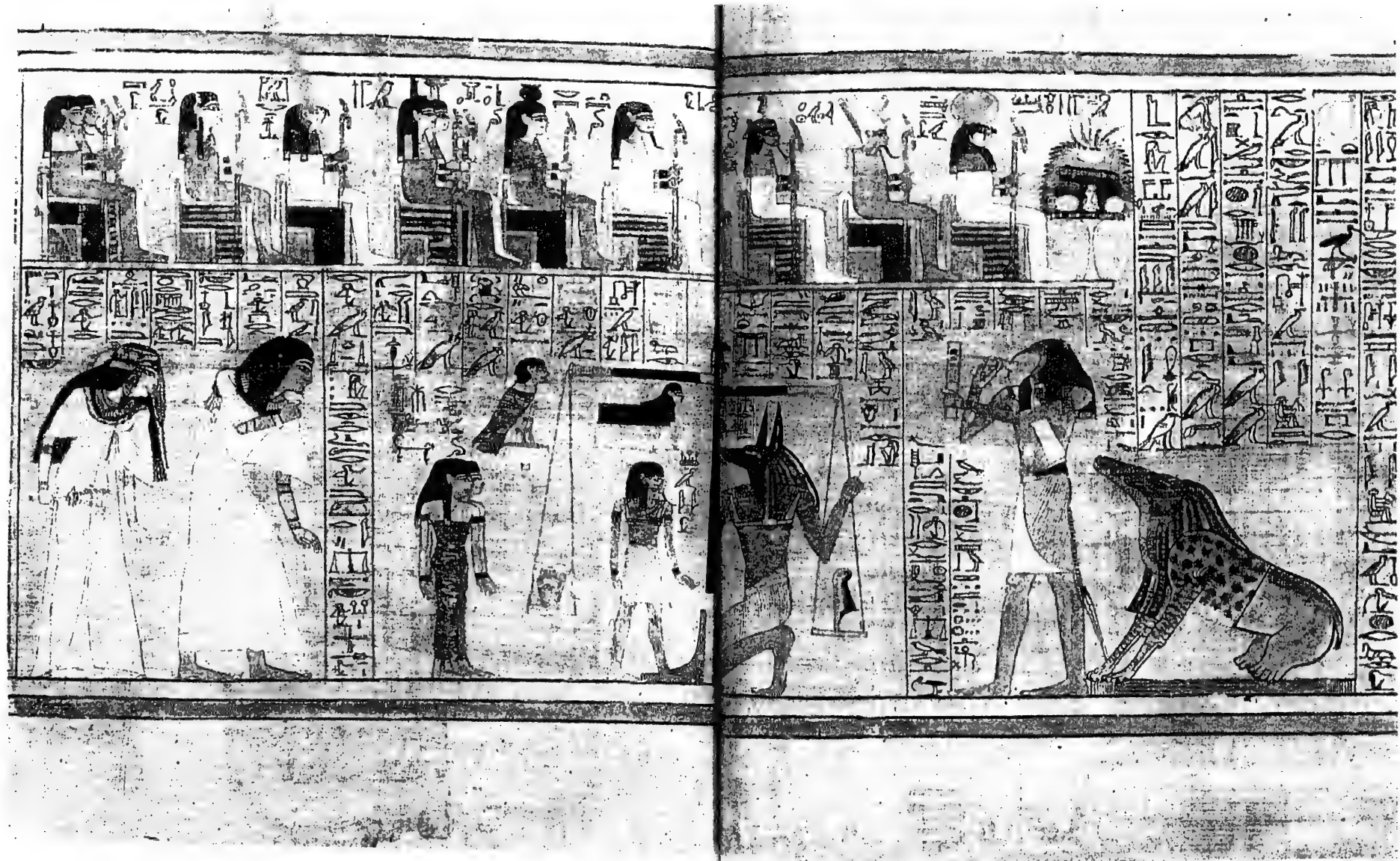
للطريقة الطبيعية (جفاف الجثة بلامستها للرمال الساخن) • والأدلة على المحاولات الأولى - فى هذا الصدد - تكاد تكون معدومة فى الأسرات الثلاث الأولى ، إلا أن اكتشاف بعض الجثث المغلفة بأحكام بأربطة من الكتان توحي بأنهم ظنوا فى مبدأ الأمر أن تغليف الجسد بعناية يمكن أن يمنع تحلله • وأيا كان الحال ، فقد وجدت أدلة واضحة فى الأسرة الرابعة تبين أن المصريين أدركوا أن إحدى الخطوات المهمة ، لمنع تحلل الجثث ، استئصال الأحشاء الداخلية منها • وفى مقبرة حتنب حرس - أم الملك خوفو - وجد صندوق من الرمر به قواطع داخلها لفائف مغلفة تحتوى على الأحشاء ، وكانت لا تزال مغمورة فى محلول مخفف من النطرون • وفى أثناء الدولتين القديمة والوسطى لم تتضح طريقة محددة لحفظ الجثث • ولم يبق من جثث هذه الفترة إلا القليل جدا مما يمكن أن يطلق عليه اسم المومياء • وقد لوحظ أنه فى بعض الحالات كانت تنزع الأحشاء ، وفى بعضها كان ينزع المخ ، وأحيانا كان يحفف الجسد ، بينما أحيانا كانوا يحافظون مظهرها على الجثة بطريقة صناعية ، إذ كانوا يستخدمون كميات كبيرة من الأربطة الكتانية ، والأقنعة المشككة على صورة الميت • ومع بداية الدولة الحديثة كانت طريقة حفظ الجثث سليمة بقدر الامكان قد أصبحت مفهومة تماما ، ومع ذلك لم يتمكنوا أبدا من تحقيق نجاح كبير فى هذا الصدد • وكانت الطريقة المتبعة تتلخص فى تجفيف الجسد بعد إزالة الأحشاء منه •

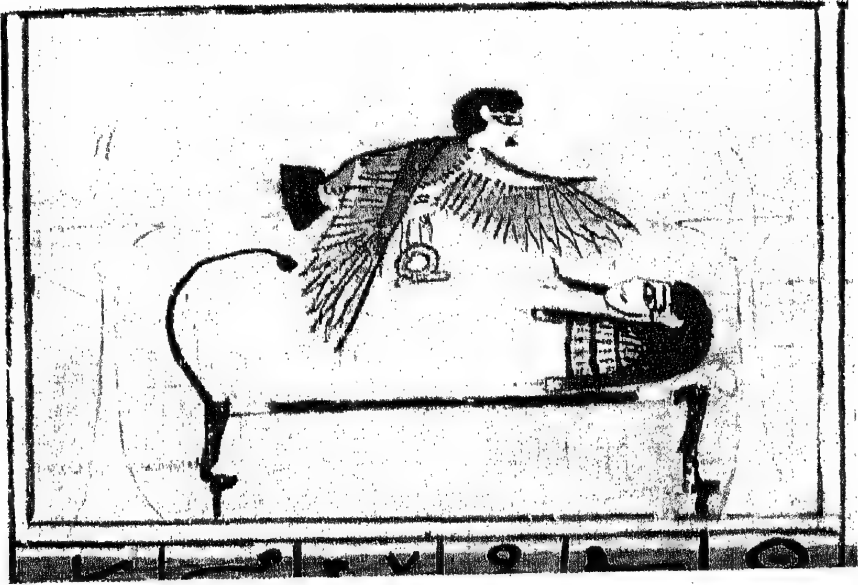
وكلمة مومياء mummy عربية ذات أصل فارسي ومعناها « الجسد المحفوظ بالقار (بتومين) » ، والبتومين فى العربية يسمى مومياء أيضا ، وقد انتشر استخدام الكلمة على الرغم من أن القار لا يستخدم فى التحنيط • والوثائق المصرية المتأخرة مثل البردية الديموطيقية المحفوظة بالمتحف البريطانى (نموذج ١٠٠٧ - شكل ٣٣) ، وكتابات المؤلفين اليونانيين (خصوصا هيرودوت) ، تحتوى على معظم ما كتب عن التحنيط • ويمكن تلخيص العملية بإيجاز فيما يلى :

تستغرق مدة العملية كلها لتجهيز الجثة للدفن فترة تقدر بسبعين يوما (من يوم الوفاة الى يوم الدفن) ، ويستغرق تجفيف الجسد أكثر من نصف هذه المدة • فعند الوفاة تسلم الجثة مباشرة لمن سيقوم بالتحنيط • وأول عملية يقوم بها المحنطون هى إزالة الأجزاء السريعة التسلف وهى الأحشاء والمخ • وكانوا يستخرجون الأحشاء من خلال شق البطن فى الجانب الأيسر • وكان المخ يستخرج من الأنف بعد ثقب عظمة الأنف • وكانوا يتركون القلب داخل الجسد لاعتقادهم أنه مكان الفهم • وقد اعتقد الباحثون لمدة طويلة أن المرحلة الأساسية فى التحنيط كانت غمر الجثة لمدة طويلة فى حمام يحتوى على النطرون - وهو مادة طبيعية تتركب

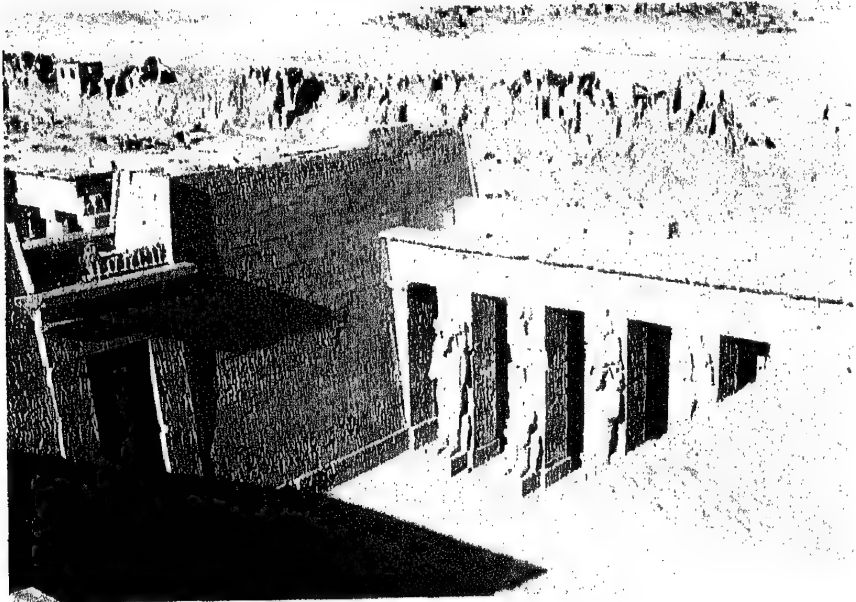


١٢ . التابوت الداخلى الخاص « بحتوت محبت » .





١٤ - منظر من كتاب الموتى الخاص بالكاتب « أنى » يبين الروح « با » تحلق فوق المومياء.



١٥ - جزء من المعبد الذى شيده رمسيس الثالث فى مدينة هابو .

من كاربونات الصوديوم وبمكربونات الصوديوم . ولكن البحوث الحديثة رجحت استخدام النطرون الجاف ، لأنه أكثر فعالية في تجفيف الجسد تماما ، وفي تحليل الدهون ، بالإضافة الى أنه يجعل الجلد ليناً ولكنه لا يجعله هشاً رقيقاً . وكانت الأحشاء الداخلية ، المنزوعة ، تعالج بالنطرون على حدة . وكل المواد التي تستخدم في التحنيط ، كانت في النهاية تحفظ بعناية وتدفن داخل المقبرة نفسها أو في نطاقها الخارجي ، لأنهم اعتقدوا أن عصارة الجسد والسوائل التي استخرجت من الجسم يجب أن تظل على مقربة منه . وفي النهاية كان تجويف الجسم يحشى بالكثبان ، ثم يخاط شق البطن ويغطى بصفحة من الجلد أو أية مادة أخرى مرسومة عليها عين حورس ، وهي تعويذة اعتقدوا في قوة تأثيرها . وكان تجويف العينين يعالجان بنفس الطريقة فيسمدان بحشو من التيل أو يطعمان بعينين صناعيتين . وبعد دهن الجسد بالمراسم والأدهنة والتوابل والصمغ كانوا يغلفونه بغلاف متتالية من الأربطة . وكان أحد أهداف هذه اللغائف هو تعويض تقلص حجم الجثة أثناء التحنيط . وقد اهتم المصريون القدماء بتقضى سبب فشل التحنيط في حفظ الجسد على هيئته الطبيعية من حيث الشكل والمظهر ، فكانوا يعدلون من آن لآخر في أسلوب التحنيط بغية الحصول على نتائج أفضل . وخير ما توصلوا اليه في طرق التحنيط كان في عهد الأسرة الحادية والعشرين ، إذ وصلت خبرة المحنطين بهذا الفن الى الذروة . فكانت جثث عليا القوم بعلم تجفيفها تعالج بربط الأطراف بالتيل مع استخدام الدهون والطين أحيانا لإعطائها شكلا قريبا من شكلها الحي . وفي هذه الفترة نفسها (الأسرة ٢١) كانت الأحشاء الداخلية تعاد الى تجويف البطن (انظر بعلمه) ، فقد كانوا يعملون جاهدين على إعادة الجسد الى صورته الحية - بقدر الامكان . ولم تستمر هذه الطرق المتقنة لفترة طويلة ، إذ سرعان ما بدى في استخدام طرق أقل تعقيدا في التحنيط ، وأصبحت عناية المحنطين تتركز في اتقان عملية تغليف الجثث .

من أمثلة التغليف الجيد جثة باشرين حور (نموذج ٦٦٦٦)

المعروض في القاعة المصرية الأولى بالمتحف البريطاني (شكل ٥٥) . وهي تنتمي الى الفترة بين الأسرتين ٢٢ ، ٢٦ . وفي العصر الروماني كانت الأغللفة الخارجية تنظم في أشكال معقدة من الشرائط القوية المتقاطعة (نموذج ١٣٥٩٥ بالمتحف أيضا) .

وزيادة في وقاية الجثة المحنطة لم يكتف بجودة التغليف ، بل كانوا يضعون الأحجبة والتماثيل على الجثة وبين اللغائف . ولعل أهم هذه التعاويذ الجعران القلبي الذي كان يوضع على الصدر . وهذا الجعران يحمل على سطحه تحذيرا موجزا للقلب ينصحه فيه ألا يشبهه ضل الميت عند الميزان في ساحة القضاء أمام أوزيريس .

توجد بالقاعة المصرية الثالثة بالمتحف البريطاني مجموعة من جعارين قلبية وتماثم أخرى داخل الصندوقين الجانبيين ٩٦، ٩٧ وأكثر جعارين هذه المجموعة فى الأهمية والقدم جعران خاص بالملك سوبك ان سا ان أحد الملوك الأوائل من الأسرة ١٧ (نموذج ٧٨٧٦) •

وقد استخدمت جعارين تعويذية صغيرة أيضا لوضعها على المومياءات منذ عصر الدولة الحديثة • وكانت الأساطير التى تنقش عن الجعارين • (منها نماذج كثيرة بالقاعة المصرية السادسة بالمتحف البريطاني) تتألف من رموز دينية ونصوص تعويذية قصيرة فى أغلب الأحوال • ومن التعاويذ الأخرى التى شاع استعمالها ووجدت على الجثث عين حورس ، وعمود جد وعقدة ايزيس ، وصولجان الودج • كذلك استخدمت تماثيل الآلهة ذات الحجم الصغير بصفة منتظمة لأغراض تعويذية •

ومما له أهمية خاصة فى هذا الصدد موضوع تعويذى يتركب من مجموعة تماثم - وهى من إحدى مومياءات الأسرة ٢٦ ، عثر عليها فى مقبرة نابس حا بالدلتا - والمجموعة حسب تنظيمها على الجثة نفسها فى الصندوق الجانئى رقم ٩٦ (نموذج ٢٠٥٧٧) •

وقد بدأ انتشار هذا النوع من التعاويذ (المركب) أثناء الدولة الحديثة ، ثم كثر استخدامه فى أواخرها ، كما شاع استخدامه مرة أخرى فى العصر المتأخر • وهناك صنفان آخران يمكن اعتبارهما حالة خاصة من الأحجية المصاحبة للمومياءات هما عصا الرماية العاجية وتميمة مستديرة تحت الرأس • والوصولجان العاجى نوع من الأحجية التى استخدمت منذ عصر الدولة القديمة فى الحياة وبعد الممات • وكان هذا الصنف من التماثم يصنع من ناب فرس النهر الذى ينقش بنقوش للكائنات المطلوب طردها ، وبصور الآلهة بس وتساورت وهما من الآلهة المنزلية الحامية (شكل ٥١) • أما التميمة المستديرة التى كانت توضع فى الرأس فقد عثر عليها فى المقابر منذ العصر الصاوى • وكانت هذه التماثيل تصنع من التيل المقوى بالجلص ، وان كان القليل منها قد استخدم فى صنعها البرونز أو مواد أخرى (نموذج ٣٧٣٣٠) • وكانت هذه التماثيل توضع تحت رءوس المومياءات وتزخرف برسوم تصور الآلهة الكونية المختلفة مع مقتبسات من الفصل (٦٢) من كتاب الموتى بقصد بعث الدفء فى جسد المتوفى •

وقد ذكرنا أنه عند التحنيط كانت الأحشاء تنزع من الجسد ، ولكن كان لابد من حفظها بعناية لأن سعادة الميت فى الحياة الآخرة لا تكتمل بدونها • ومنذ عصر الدولة القديمة حتى العصر البطلمى كانت الأحشاء المحنطة توضع فى أربعة أوان اصطلاح الآن على تسميتها بالاورانى الكانوبية -

وكلمة « كانوبى » كلمة غير دقيقة ، ولكن شاع استعمالها منذ استخدمها الدارسون الذين رأوا فى هذه الأوانى التى لها سدادات على شكل رؤوس بشرية ما يؤيد كتاب « كانوب » الدلاسيين بخصوص ماسح جسد الإنسان الذى دفن بكانوب بمصر وكان يؤله محليا على صورة جرة جسمها مفتوح ولها رأس بشرية .

وأقدم آنية كانوبية فى مجموعة المتحف البريطانى صنعت لرجل اسمه واح كا عاش فى أواخر الأسرة الحادية عشرة (نموذج ٥٨٧٨٠) ،
أما أقدم مجموعة كاملة فخاصة بالمدعو جوا ، وهو موظف من الأسرة ١٢ (٣٠٨٣٨) ،
وهي منحوتة من الحجر الجيرى وسداداتها من الخشب على شكل رؤوس بشرية ملونة ، وهي محفوظة فى صندوق خشبى كانوبى ،
والأحشاء الداخلية المحفوظة فى الأوانى الأربعة يحميها أربعة آلهة ثانوية هم أبناء حورس : دواموت ان (المعلقة) ، وقبح سنوان (الأمعاء) ، وحابى (الركتان) ، وامستى (الكبدة) ، أما الأوانى نفسها فتمثل الربات الحاميات الأربع المعروفة : نيت ، وسرقت ونفتيس ، وايزيس .

وقد استمر الحال على تشكيل سدادات الأوانى الكانوبية على هيئة رؤوس بشرية حتى الأسرة الثامنة عشرة ، ثم بدأت تشكل على صورة الحيوان الذى تنتمى اليه الآلهة الحامية : دواموت ان على هيئة رأس ابن أوى ، وقبح سنو ان على هيئة رأس صقر ، وحابى على هيئة رأس قرد ، وامستى على هيئة رأس بشرية . وخلال الأسرة الحادية والعشرين - عندما أصبح من المعتاد حفظ الأحشاء داخل تجويف البطن - أصبحت الأحشاء توضع فى أربع لفائف كل منها يصاحبه تمثال شمعى يمثل الآلهة المختص .
ومع ذلك فقد تأصلت عادة الأوانى الكانوبية لدرجة أنها أصبحت من تجهيزات الدفن المعتادة بصفة مستمرة . ويصور شكل ٥٦ مجموعة ممتازة من هذا النوع . وقد صنعت المجموعة من أحل نس خونسو زوجة بينجم ، كبير كهنة آمون بطيبة . (النماذج ٥٩١٩٧ - ٢٠٠) بالمتحف البريطانى .

وقد استخدم للغرض نفسه فى العصر البطلمى أوان صماء على شكل دمي عندما أصبح التحنيط مسألة روتينية وكانت الأحشاء تترك داخل الجسد .

بوحده فى القاعة المصرية الأولى بالمتحف البريطانى مجموعة من الجرار والصناديق الكانوبية .

وقد أدى التطور فى مماثلة آلهة معينة بحيوانات يعينها الى الاهتمام بتحنيط الحيوانات ودفنها ، ولكن هذه الظاهرة لم تنتشر الا فى العصرين البطلمى والرومانى . وكانت الجبانات الحيوانية تقع بجوار مراكز

عبادتها • وعلى ذلك كانت تل بسطة (بوباستس) - مركز عبادة الآلهة باسنت الربة القطه - فيها حيوانات للقطط ، وكانت بهرموبوليس بوسط الدلتا حيوانات كبيرة لطائر الايبيس - لان الاله المحلى لهرموبوليس وهو تحوت يحمل رأس هذا الطائر • وكان تحنيط الحيوانات والطيور فى الحقيقة بدائيا وغير متقن ، بحيث كانت الجثة المغلفة غالبا هى الهيكل لعظمى للحيوان • ولكن التغليف فى حد ذاته كان فى منتهى الانقان لان الهدف كان انتاج مومياء مغلفة شكلها مقنع • وعلى الرغم من أن معظم المومياوات الحيوانية تاريخها متأخر ، الا أن منشأ التحنيط على الصورة المذكورة كان قديما ، وعلى الأخص تحنيط العجول المقدسة بمنف وهليوبوليس وأرمنت • وعجول أبيس الشهيرة فى منف كانت تدفن فى سرداب واسع بجبانة سقارة اسمه السيرايوم • وكانت العناية بتحنيط هذه العجول كبيرة ، لأنه لم يتخذ فى أى وقت سوى واحد منها (يعنى لا يحل محل العجل غيره الا بعد وفاته) • ولذلك كان العجل الميت يحنط تحنيطا كاملا • وقد عثر على مناضد مما استخدم فى تحنيط هذه العجول بجوار معبد بتاح بمنف • وأخيرا كانت جثة العجل توسد فى تابوت حجرى ضخمة •

معروض فى القاعة المصرية الاولى بالمتحف البريطانى نماذج من المومياوات الحيوانية مع توابيتها •

التوابيت

لم تستخدم التوابيت فى الدفن بصفة عامة فى عصر ما قبل الأسرات ، فكان الدفن فى ذلك الوقت يقتصر على وضع الميت فى قبر ضحل غير عميق يغطى فى بعض الأحيان بالجلد أو الحصى ، لحمايته من الرمال والغبار والشوائب الأخرى التى قد تتراكم على الجسد • وفى أواخر عصر ما قبل الأسرات بدى فى تجهيز غرف مكسوة بالخشب أو الحجر مسقفة لاستقبال الجثة التى كانت توضع فى احدى الغرف ملفوفة بالجلد أو الحصى أو سلة تشبه الشباك • وقد عثر فى هذه الفترة على مدافن تحوى على توابيت بدائية خشبية أو طينية أو خزفية ، الا أنها كانت نادرة ، اذ لم تستخدم التوابيت بانتظام فى الدفن الا مع بداية عصر الاسرات • ولم يصل الينا شئ ذو أهمية من توابيت الملوك وعلية القوم من هذه الفترة • وكان فقراء ذلك الزمان يدفنون فى توابيت من البوص (شكل ٥٧) •

توجد توابيت حقيقية من عهد الأسرة الاولى فى الغرفة المصرية الاولى بالمتحف البريطانى •

وظهر أثناء الدولة القديمة نوع من التوابيت استمر استخدامه الى قرب نهاية الدولة الوسطى ، شكله كالصندوق وقاعدته مستطيلة ومصنوع من ألواح خشبية ضخمة غليظة - من خشب الأرز المستورد على الأرجح ، وتابوت نب حتب (نموذج ٤٦٦٢٩) من الأسرة السادسة يوضح شكل هذا النوع من التوابيت وكيفية تركيبها . وهو من الخشب غير المصقول وعلى أحد جوانبه نقش يمثل عيني حورس وهما دائما عند أحد الطرفين . والعينان لهما وظيفة مزدوجة هي حماية الجثمان الراقد داخل التابوت (وظيفة تعويذية) ، وتمكينه من رؤية ما يجري بالخارج (وظيفة حسية) . ولم يكن على التابوت أية زخرفة سوى مجموعة من النصوص ، الا أنه أحيانا كانت ترسم تحت عيني حورس أبواب وواجهة القصر على سبيل الزخرفة . ورسم واجهة القصر في زخرفة التوابيت قاسم مشترك بين التوابيت الحجرية الضخمة في مقابر الملوك وكبار موظفيه في الدولة القديمة . وكانت توضع داخلها التوابيت الخشبية .

وفي عصر الانتقال الأول قل الاعتناء بالمدفن وزخرفتها ، في الوقت الذي زادت فيه العناية بالتوابيت نفسها باعتبارها المكان الذي تستقر فيه الجثة آخر الأمر . واستخدمت بكثرة توابيت داخلية وخارجية من الخشب صندوقية الشكل ، جوانبها مزخرفة ، عادة ، بالنصوص الخطية وبصور المشاهد الجدارية والنقوش المنسوخة من مقابر الدولة القديمة . وشاع استخدام هذا النوع من التوابيت أثناء الأسرة الحادية عشرة ، ثم استخدمها نبلاء الأقاليم وكبار الموظفين في الأسرة الثانية عشرة . وأهم جزء في زخرفة هذه التوابيت المقتطفات المقتبسة من نصوص التوابيت - وهي مجموعة من النصوص الجنزية المستقاة من نصوص الأهرام الملكية (كما أشرنا من قبل) من الأسرتين الخامسة والسادسة . وكان تكييف النصوص الهرمية لتصلح لاستخدام الأفراد الذين لا ينتمون الى الأسرة الملكية هو أحد مظاهر الديمقراطية بعد انهيار السلطة الملكية المطلقة بنهاية الدولة القديمة .

مثل هذه النصوص تهدف الى اسعاد المتوفى بوسائل سحرية . ويبين شكل ٥٨ الحافة الداخلية لتابوت جوا الداخلي (٣٠٨٤٠) ، وكان جوا موطئا كبيرا ومقبرته ببلدة البرشا بمصر الوسطى . والحافة منقوش عليها مقتطفات أساسية من نصوص التوابيت مع جزء مما يطلق عليه اسم « افريز الأدوات » كان يدخل عادة في زخرفة مثل هذه التوابيت الخشبية الضخمة . وهذا الافريز كان يحتوى عادة على نماذج تمثل أشياء متنوعة بعضها تعاويذ وبعضها ذو فائدة عملية . وأرضيات هذا التابوت الداخلي وكذلك أرضيات التابوت الخارجى لنفس الرجل (٣٠٨٣٩)

منقوشة بنصوص من كتاب السبيلين مع خريطة تساعد الميت على تبين
سبيله في العالم السفلى .

وتابوتا جوا وغيرهما من التوابيت المائلة معروضة في القاعة
المصرية الثانية من المعرض البريطاني .

والتوابيت الحجرية كانت نادرا ما تستخدم الا لدفن الملوك أثناء
الدولة الوسطى ، وكانت في العادة لا تعدو أن تكون صناديق حجرية
بسيطة غطاؤها مسطح . وفي بعض الأحيان كما في توابيت الأميرات اللاتي
تم دفنهن في الدير البصري ، كانت جوانب التوابيت تزخرف بمشاهد من
الحياة اليومية مصحوبة بنصوص تتعلق بالهباء .

وقد أدت التعديلات في تجهيز الجثث المحنطة عند الدفن في الأسرة
الثانية عشرة الى تعديلات مقابلة في تصميم التوابيت نفسها وأصبح
من المعتاد ستر وجه الجثة بقناع مصنوع من عدة طبقات من التيل
والجص ، شكله مماثل لشكل الوجه . وكان الوجه نفسه قبل تقنيعه
أحيانا ما يموه بالطلاء .

يوجد بالمتحف البريطاني قناع جيد من هذا النوع من الدولة
الوسطى ، لسيدة من النبلاء غير معروفة - ربما كانت أميرة
(نموذج ٢٩٧٧٠) .

وبعد ذلك صار هذا النوع من المومياوات - الكثيف الغلاف والمقنع
هو الذي يتحكم في شكل التابوت . وعندما أصبح من المعتاد اعداد
الجثث بهذه الطريقة ووضعها في تابوت مشكل على هيئة الموميا ذاتها ،
اعتنق المصريون فكرة مساواة الميت بالاله أوزيريس الذي كان يصور
باستمرار على هيئة ملك محنط . وكانت زخارف هذه التوابيت الشبيهة
بالانسان - والتي كانت تصنع من الخشب الثقيل - تصمم منذ البداية
لتعطي هذا التأثير . لذلك كان يرسم على سطوحها تصميمات من الريش ،
(توابيت ريشية) ، يعتقد أنها تمثل جناحي اوزيريس الحامية لجثة
أوزيريس .

يوجد بالمتحف البريطاني تابوت من هذا النوع عليه زخارف موهة
بالذهب . ويبدو أن اللون قد بهت فصار ليمونيا خفيفا (نموذج ١٦٥٢) .
وهذا التابوت يخص الملك أنيوتف (وربما نوبخير) من الأسرة ١٧ .

وفي الدولة الحديثة كانت التوابيت تصنع من الخشب في العادة ،
وربما صنعت من مادة مقواة « قالب من التيل والبلاستر » وكانت
التوابيت على شكل الموميا . وقل استخدام التوابيت الحجرية الا لجثث
الملوك . وفي الأسرة الثامنة عشرة كانت توابيت الملوك حجرية بسيطة

لكنها كانت مزخرفة زخرفة جميلة ، وكان التابوت الحجري يحتوى بداخله على تابوتين خشبيين أحدهما خارجى والآخر داخلى وكلاهما موميأوى الشكل من الذهب أو الخشب المموه بالذهب .

وتطور شكل التابوت الحجري فى الأسرة التاسعة عشرة فاتخذ الشكل الموميأوى هو الآخر بدلا من الشكل المستطيل وأصبح ينقش بنقوش مقتبسة من نصوص جنزية مع مشاهد متنوعة .

موجود بالمتحف البريطانى جزء من الغطاء الضخم لتابوت ست حورس الحجري مصنوع من المرمر (غير مسموح بعرضه) .

وصندوق نفس التابوت الدقيق الصنع محفوظ فى متحف السير جون سون فى « مزارع نزل لنكون » .

ومن التوابيت الحجرية النادرة ، الخاصة بأفراد ليسوا من العائلة الملكية ، تابوت نائب الملك أمنحتب الثالث بكوش واسمه مري مؤز (معروض فى الجناح الأوسط من رواق التماثيل المصرية) (نموذج ١٠٠١) : التابوت موميأوى الشكل من الجرانيت الأسود ومحفور عليه نقوش دقيقة تمثل نصوصا ومناظر للآلهة .

وبالمتحف شظايا من تابوت خارجى موميأوى الشكل لنفس الرجل .

وكانت زخارف التوابيت غير الملكية ، الخشبية منها والمقواة ، بسيطة جدا فى الأسرة الثامنة عشرة . وكانت النقوش ترسم عليها باللون الأصفر على أرضية سوداء . وقرب نهاية هذه الأسرة ثم فى الأسرة التاسعة عشرة أصبحت تجهيزات التوابيت أكثر اتقانا ، كما فى تابوت سيدة تسمى حنوت محيت .

لدى المتحف البريطانى ثلاثة توابيت منفصلة ذات زخارف كثيفة مموهة بالذهب : أحدها من الكتان المقوس بالجص (الكاتوناك) منقوش عليه صور للآلهة منفذة بأسلوب النقش المخرم المفرغ خلفيتها من الكنان الأرجوانى . يليه تابوت داخلى دقيق الوجه ذو غطاء رأس كثيف . وأخيرا تابوت خارجى مزخرف بنفس الطريقة . (نماذج ٤٨٠٠١ ، ٤٨٠٠١ A لوحة رقم ١٢) .

وفى أواخر عصر الدولة الحديثة بدى فى زخرفة التابوتين الداخلى والخارجى - المشكلين على صورة بشرية (موميأوية) - زخرفة كثيفة داخليا وخارجيا تحتوى على مشاهد دينية وأحجية أو تعاوين .

بالمتحف البريطانى مجموعة من هذه النوعية من التوابيت فى القاعة المصرية الثانية .

وكانت أرضية التابوت تلون دائما باللون الأصفر أما الزخارف فكانت تلون بألوان زاهية . وكانت بعض العناصر الزخرفية تنقش أولا نقشا بارزا باستخدام الجص ثم تلون . ومن المشاهد التي شاع تصويرها من الخارج مشهد قرص الشمس المجنح ، والجعران المجنح ، وصور الميت وهو يتقرب للآلهة ، وصور الآلهة والربسات على اختلاف أنواعها ، وهذه كانت تصور مجنحة في العادة وفي وضع الحماية بالنسبة للجنّة ، وكذلك مشهد إله الشمس وهو في مركبه يتفقد أنحاء العالم السفلي ، وكذلك مشهد الموكب الجنزي ، ومشهد الحساب في العالم السفلي ، ومشهد مبعث أوزيريس ، بالإضافة الى بعض مرآة العالم السفلي .

وأما داخل التابوت فكانت المشاهد المصورة تشمل الربّة نوت وعمود « جد » ، والملك أمحتب الأول في صورة إله ، وطائر البسا ذا رأس بشرية ، ومشهد التقرب لاله الشمس والآلهة الأخرى ، ومرآة العالم السفلي ، بالإضافة الى بعض الرموز المقدسة .

وفي الفترة التي تلت الأسرة الحادية والعشرين تدهورت حرفة التحنيط وصاحب ذلك تدهور مواز في تصميم العناصر الزخرفية لهذه التوابيت . ومن التطورات التي استجذت ، والتي تعتبر منبثقة من عادة وضع أقنعة تشكيلية فوق الجنّة منذ عهد الأسرة الثامنة عشرة ، وضع الجنّة في صندوق ضيق من مادة شبه كرتونية (مقواة) على شكل الجنّة المحنطة . وكانت زخارف هذه الصناديق مشابهة للزخارف التي كانت تستخدم قبل ذلك في زخرفة التوابيت الداخلية ، إلا أنها لم تكن بصفة عامة بديلة لها . واستمر على القوم من الأغنياء وذوى النفوذ في استخدام تابوتين خشبيين على الأقل ضمن أثاثهم الجنائزى - وأحيانا ثلاثة . وأصبحت التوابيت الخارجية ثقيلة غير متقنة التصميم زخارفها منفذة بأسلوب هزيل .

بعض التوابيت الخشبية من العصر المتأخر معروض بالمتحف البريطاني في القاعة المصرية الأولى . وفي قاعة التماثيل المصرية يوجد بعض التوابيت الحجرية منها توابيت مجوفة لوضع توابيت أخرى محتوية على رفات الموتى من الملوك أو علىة القوم من العصر المتأخر . ومما له أهمية خاصة في هذا المجال تابوت الأميرة عنخ ان اس سنفر ايب رع من الأسرة ٢٦ ، وكذلك تابوت نختانبو من الأسرة ٣٠ والأول (٣٢) يتركب من صندوق مستطيل منقوش عليه نصوص دقيقة من كتاب الموتى ، وأخرى محفورة بأسلوب النقش البارز المنخفض تصور الأميرة نفسها (على الغطاء) ، والربتان نوت وحتحور (على القاعدة القابلة للغطاء - شكل ٥٩ - وهذه لايمكن مشاهدتها الآن . أما تابوت نختانبو فمقوس من أحد طرفيه ونقوشه تحتوى على نصوص من كتاب « ما هو موجود في العالم السفلي » .

وفي العصر البطلمي استمرت تقاليد العصر المتأخر • وكان أقصى التوابيت العليا الخارجية - وهو الثابوت المحيط بالثل - يصنع في أغلب الأحوال على شكل صندوق ذي غطاء مقوس (هقنطر) له أربعة صوار ركنية • وهذا الطراز بدأ ظهوره في أواخر العصر المتأخر • وكانت الموميا، نفسها توضع في صندوق شبه كرتونى مخزم • وكانت كل عناصر الأمتعة المستخدمة في الدفن تصفها نقوش دينية •

توجد بالقاعة المصرية الأولى نماذج كثيرة من توابيت العصرين البطلمى والرومانى •

تماثيل الأوشبسى والأمتعة الجنائزية الأخرى

منذ اليهود السحيقة كانت مقابر المصريين تزود ببعض التجهيزات التى صممت بهدف اشباع حياة الموتى فى حياتهم الآخروية • وفى البداية كانت هذه التجهيزات تتكون من أدوات بسيطة ربما استخدمها الميت كما تعود أن يفعل فى حياته اليومية على الأرض • فكانوا فى المقابر البدائية يضعون بعض الأوانى والسلال المحتوية على الطعام والشراب والأدوات المنزلية البسيطة وبعض الأوعية • وفى أوائل عصر الأسرات بدأ الملوك والنبلاء فى وضع قطع من الأثاث وبعض صناديق الثياب والجلى والمقتنيات الثمينة فى مقابرهم بالإضافة الى ما سبق ذكره •

وكثير من الأدوات المعروضة فى القاعات المصرية المختلفة مصدرها المقابر • وكانت أصلا من التجهيزات الجنائزية للأفراد • وتضم المجموعة معظم الأوانى الفخارية والحجرية والمعدنية ، ومعظم « أدوات الاستعمال اليومي » المعروضة فى القاعة المصرية الرابعة •

ومثل هذه الأدوات كان الهدف الفعلى من وضعها فى المقابر هو استخدامها فى الحياة اليومية ، أى أنها لم تكن تجهيزات جنازية صرفة ، أى لم تكن مرتبطة تماما بحالة الميت فى حياته الآخروية التى ليس لها علاقة بحياته الدنيوية • وقد سبق الإشارة الى بعض هذه التجهيزات ذات الارتباط الوثيق بالموميا، مثل الأحذية والتعاويد • ومن ضمن التجهيزات الأخرى تماثيل الأوشبسى ، وتماثيل الإله بتاح - سوكر - أوزيريس ، والبرديات التى تحتوى نصوصا دينية ، وقوالب الطوب السحرية • وكانت بعض نماذج الأوانى والأدوات ، وبعض النماذج الخشبية لمشاهد معينة تصنع خصيصا لوضعها فى المدفن ، لكى تمثل أدوات حقيقية مما كان يستعمله الميت فى حياته اليومية ، أو لتمثل بعض الأنشطة التى كان يمارسها أثناء حياته •

وتماثيل الأوشابتي Shabti-figures معروضة في القاعة المصرية الثالثة بالمتحف البريطاني •

وكلمة أوشابتي Shabti معناها غير محدد بدقة •
ففي الدولة الحديثة كان يطلق على هذه التماثيل الصغيرة اسم شوابتي Shawabti وفي العصر المتأخر اسمن أوشابتي Ushabti ،
مما يدل على تشكك المصريين أنفسهم في أصل الكلمة • وقد ترسغ لدى القدماء المصريين الاعتقاد بأنه في العالم السفلي ، كما هو الحال في مصر نفسها ، لا بد من خدمة الأرض بنفس الطريقة التي تتبع في خدمتها بعد انحسار فيضان النيل عن أرض مصر • ومن المعروف كما ذكرنا - أن تاهيل الأرض للزراعة كان يستدعي القيام بكثير من الأعمال • فكان الأمر يستدعي إعادة تخطيط الأرض وتحديد الملكيات ، وإعادة فتح السدود والقنوات ، ثم تعبيد الممرات التي تأثرت بالفيضان • وكانت هذه الأعمال تنفذ عن طريق السخرة • وكان يمكن لدوى اليسار ، على أية حال ، تجنب هذا الإلزام بإرسال من يتوب عنه • ووظيفة الأوشابتي في العالم السفلي هي بالضبط هذه الوظيفة • أي القيام بأعمال السخرة نيابة عن صاحب المقبرة في العالم السفلي • ويحتوي تابوت « جوا » المشار إليه سابقا على فقرة قديمة من النص السحري استخدم لضمان هذه الأنابة ، وكان النص في الدولة الحديثة (بعد ادماجه في كتاب الموتى - الفصل الخامس) يجرى عادة على النحو التالي : « يقول ن (من الناس) » أيها الشوابتي ا إذا طلب من المدعو ن أداء أى عمل هناك (في العالم السفلي) ، كما يسخر الرجل ، وخصوصا لزراعة الحقول ، وغمر الضفاف (في الحقول - أي ريفها) ، وحمل الرمل للشرق والغرب ، فلتقل أنت « هانذا » ، وأقدم تماثيل الشوابتي كانت تنحت من الخشب أو الشمع على شكل مومياء وببساطة يحفر عليها اسم صاحبها الميت ، وأحيانا ما كانت توضع في قوابيت صغيرة • وفي الدولة الحديثة روعي صنعها بعناية ، وأصبحت تنحت من الحجر وينعش عليها نص الشوابتي • وقد استمر نحتها على صورة مومياء ، لأنها تمثل الميت باعتباره أوزيريس • وفي ذلك العصر كانت تماثيل الشوابتي تنحت وفي أيديها أدوات كالسلاسل والمعاول والمعازق • ونحت بعضها في هذه الفترة بدقة ، خصوصا ما كان منها يخص الملوك مثل تماثيل شوابتي الملك أمنحتب الثاني (٢٥٣٦٥ - شكل ٦٠) • وفي الأسرة الثامنة عشرة استخدم التكوين المصقول اللامع (المطلق) لأول مرة في صنع الشوابتي وبعد ذلك انتشر هذا النوع لدرجة أنه كاد يستبعد الأنواع الأخرى • وتدهورت تصميمات الشوابتي منذ أواخر الدولة الحديثة وخلال العصر المتأخر حتى الأسرة السادسة والعشرين ، وفيها بدأ ظهور أنواع دقيقة ممتازة من تماثيل الأوشبتي

مرة أخرى • ويبدو أن عادة توفير تماثيل الأوشابتي في الأثاث الجنزى للدوتى قد انقرضت في نهاية الحقبة الأسرية • ويوجد بالمتحف البريطانى تماثيل أوشبتي نادر مصقول ومتعدد الألوان من الفترة الرومانية لملاح يسمى سوتر (٣٠٧٦٩) • وتظهر التماثيل الأوشبتي التى تخص بعض أعضاء من الأسرة الملكية فى نباتا أثناء الأسرة الخامسة والعشرين ، تطورا مهما فى هذه الفترة وما بعدها نحو اقتباس الثقافة المصرية حيث أصبح ملوك نباتا من أشد المخلصين لعبادة آمون - كما ذكرنا فى الجزء التاريخى • وكانت تماثيل الأوشبتي فى الدولة الوسطى تضاف بصورة فردية الى المتاع الجنزى ، وأحيانا داخل توابيت صغيرة ، ومن ثم فقد كانت تمثل وكلاء حقيقيين للموتى • وعلى أية حال ، فى الأزمنة التالية كان عدد تماثيل الأوشبتي المدفونة كبيرا خصوصا فى المقابر الملكية • وبعض هذه التماثيل التى دفنت بصورة فردية فى توابيت ملوك الدولة الحديثة (مثل النموذج ٥٣٨٩٢) ، قد يكون لها استعمال آخر • وفى أواخر الدولة الحديثة أصبح من المعتاد تخصيص تماثيل منها لكل يوم من أيام السنة مما استدعى اضافة تماثيل تمثل المشرفين على مراقبة مجاميع العمال التى تنتظم فيها • وتماثيل المشرفين لم تكن عادة تشكل على صورة موميائية ، بل كانوا يرتدون قمصانا ويحملون أسواطا حسب طبيعة عملهم • وكانت الأعداد الكبيرة من تماثيل الأوشبتي ترتب فى صناديق خاصة (صناديق أوشبتي) •

بعض الصناديق مع تماثيل الأوشبتي بالقاعة المصرية الثالثة •

وقد احتوت مقبرة السيدة نى خونسو على لوحتين مسجل عليهما مراسيم خاصة بتماثيلها الأوشبتي ، يوجد واحد منها بالمتحف البريطانى (نموذج ١٦٦٧٢) يدل النص المسجل عليه على أن هذه السيدة قد سددت (أى دفنت نقودا) لهذه التماثيل الأوشبتي ، الا أن النص لم يحدد بوضوح اذا كان معنى ذلك أن السيدة قد اشترتهم ليصبحوا عبيدا أو أنها دفعت هذا الأجر لهم نظير أدائهم للعمل •

ومن أدوات الدفن التى تميز العصر المتأخر تماثيل الاله « بتاح - سوكر - أوزيريس » الذى يحمل بعض خصائص بتاح اله الخلق ، وسوكر اله الجبانة وأوزيريس اله العالم السفلى (الموتى) • وهذا النوع ظهر لأول مرة ضمن تجهيزات الدفن فى الأسرة التاسعة عشرة على هيئة تماثيل أحادى لأوزيريس فقط فى صورة ملك محنط واقف على قاعدة • وكان التمثال فى بعض الأحيان به تجويف لوضع نسخة من كتاب الموتى معدة خصيصا لصاحب المقبرة • مثل هذا التمثال صنع من أجل

أنهى كاهنة آمون رع ، التى عاشت أثناء الأسرة العشرين (نموذج ٢٠٨٦٨) ، والبردية الرقيقة التى كانت بتجويف التمثال معروضة فى القاعة المصرية الثالثة (١٠٤٧٢) • وقد وجدت بردية هونفر أيضا (٩٩٠١) فى تمثال الاله المثلث « بتاح - سوكر - أوزيريس » (٩٨٦١) • وفى العصر المتأخر كانت التماثيل تضمثالوث الالهى بالإضافة الى بتاح وسوكر وأوزيريس ، وكانت قواعدهما تحتوى فى كثير من الأحوال على لفائف صغيرة من البردى بدلا من اللفائف الكبيرة يصحبها أجزاء صغيرة من أجساد الموتى • والتماثيل التى صنع من أجل نيسوى (٩٧٣٧) معروض مع التماثيل الخاص بأنهى فى القاعة المصرية الثالثة يحتوى على تمثال صغير للاله سوكر على هيئة صقر محنط مثبت فوق قاعدة على هيئة تابوت • هذه القاعدة ولاشك تمثل تابوتا مصغرا للميت ، بينما أجزاء بدن الميت الموضوع داخله ما هى الا رمز يمثل جسد الميت كله •

وفى الأسرة الثامنة عشرة بدى فى وضع برديات تحتوى على نصوص جنزية خاصة مع الجثة عند دفنها ، ثم شاعت الفكرة بعد ذلك • والفكرة فى حد ذاتها قديمة جدا ، ففي مقابر أفراد الدولة القديمة احتوت جدران هذه المقابر على نصوص متنوعة قصيرة وطويلة ، هدفها تأكيد استمرار تقديم الهبات للميت فى المستقبل • واحتوت أهرامات هذا العصر على نصوص كثيرة أطلق عليها نصوص الأهرام - لهذا السبب • وفى الدولة الوسطى كان ينقش على التوابيت الخشبية الضخمة التى تخص الأفراد نصوص عرفت باسم نصوص التوابيت • وهذه النصوص تعتبر سليفة نصوص الأهرام من الوجهة الأدبية والدينية • وتوجد بالمتحف البريطانى بردية (١٠٦٧٦) بالهرايقية من الدولة الوسطى قريبة فى صياغتها من نصوص التوابيت ، وتحتوى على فقرات متعددة منها ، ويحتمل أن تكون فى الأصل قد استخدمت فى احدى مقابر الدولة الوسطى بالطريقة التى استخدمت بها فيما بعد • النسخ المنقولة عن كتاب الموتى • وجزء من هذه البردية معروض مع نماذج من كتاب الموتى فى القسم الشمالى الشرقى من القاعة المصرية الثالثة •

وكتاب الموتى هو اسم جرى العرف على اطلاقه على مجموعة من النصوص الدينية والسحرية عرفت عند المصريين باسم فصول فى السير أثناء النهار • وهذا المؤلف الكبير هو فى واقع الأمر السليل لنصوص الأهرام والتوابيت ، وأهدافه الأساسية توفير حياة أخرى مريحة للميت واعطاؤه القوة اللازمة لمغادرة مقبرته عند اللزوم • ولا توجد من الكتاب

نسخ كاملة ، لأن كل صاحب مقبرة كان معنيا فقط بالفصول التى يعتقد أنه بحاجة إليها أو بنسخ أكبر قدر مستطاع منه . وكثيرا ما كانت النصوص تكتب بطريقة فردية للعملاء ، ولكن عثر على نصوص كثيرة كتبت على صورة « جماعية » أى أن إنتاجها كان جماعيا بحيث تحتوى على فراغات يمكن أن يملأها من يشترىها . وأرقى أنواع النسخ كانت تحتوى على نقوش توضيحية ملونة ، منها لدى المتحف نماذج خاصة بآنى (١٠٤٧٠) وهونفر (١٩٩٠١) ثم أنهای (١٠٤٧٢ - لوحة ٢) .

وفى أواخر الدولة الحديثة والعصر المتأخر الذى يليها نجد أن النقوش التوضيحية ترسم بالفرشاة باستخدام المداد الأسود ، وأحسن نماذج هذه النوعية هى رسوم بردية نسى نائب تاشيرو (١٠٥٥٤) ، ابنه بينجم الأول كبير كهنة آمون من زوجته نسى خنسو . ولم يكن هناك دائما تلازم بين جودة النقوش التوضيحية وجودة النصوص ، فالنص فى بردية آنى كان مليئا بالأخطاء ، بينما كان فى بردية نو NTU (١٠٤٧٧) ممتازا إلا أن نقوشه التوضيحية كانت بسيطة وساذجة . ومن الفصول الكثيرة التى يتكون منها الكتاب كان الفصل المشترك فى جميع النسخ هو الفصل ١٢٥ الخاص بمحاكمة الميت أمام أوزيريس ، يصحبه عادة نقش تفسيرى يوضح عملية وزن القلب أمام اثنين وأربعين من الآلهة المساعدين (لوحة ١٣) . وفى العصر الصاوى روجع كتاب الموتى مراجعة دقيقة فأضيفت إليه نصوص جديدة وحذفت غيرها ، وسمى فى صورته المتطورة بالتنقيح الصاوى ، ومن أمثلته الجيدة بردية عنخ واح ايب رع (١٠٥٥٨) من العصر البطلمى . وفى الدولة الحديثة المتأخرة وضعت مؤلفات دينية أخرى مع الأثاث الجنزى ، أكثرها شيوعا كتاب « ماهو موجود فى العالم السفلى » . وهو من النصوص التى كانت تدون فى بداية الدولة الحديثة على جدران المقابر الملكية . ويشرح النص بصفة أساسية رحلة اله الشمس بمركبه أثناء الليل خلال العالم السفلى - وهى رحلة تتحدد فيها مصائر الموتى ، وتعتبر رحلة من الموت الى النشور (البحث) خلال آفاق العالم السفلى يعانى فيها الموتى تجربة النشور . وبرديتا حنت تاوى (١٠٠١٨) وعنخ اف ان خنسو (٩٩٨٠) تحتويان على فقرات من هذا المؤلف . ومن المؤلفات الأخرى التى وجدت فى برديات تعالج مصائر الموتى كتابه « عبور الأبدية » (مثل البردية ١٠٠٩١) ، و « الأنفاس » ومنه نسخة ضمن بردية قر آشر (٩٩٩٥) موضحة بنقوش تناسب كتاب الموتى . وبعض البرديات الجنزية المتأخرة نصوصها قليلة ونقوشها التوضيحية كثيرة جدا ومقتبسة من مجموع التراث المعاصر المتعلق بالنصوص الجنزية . ومن هذه البرديات ذات الأغراض

السحرية برديتنا بأشبهت ان موت (١٠٠٠٧) وبدي خنسو (١٠٠٠٤)
وهما معروضتان ضمن نصوص جنزية أخرى بالقاعة المصرية الثالثة .
والنقوش التوضيحية التي كانت تصاحب النصوص الجنزية فى الدولة
الحديثة وما بعدها حاشدة بآلهة غريبة لا نعلم شيئاً عن عدد كبير منها .
ووجدت تماثيل خشبية صغيرة لبعض هذه الآلهة فى مقابر الأسرتين الثامنة
عشرة والتاسعة عشرة (منها مجموعة فى القسم الشمالى الغربى للقاعة
الثالثة) ، وهى تماثيل رهوسها على هيئة رهوس الطير أو الحيوان
استخرجت كلها من المقابر الملكية بوادى الملوك .

وبالقسم المذكور بالقاعة المصرية الثالثة أيضاً مجموعة من الأدوات
عثر عليها فى مقبرة أحد الكهنة من طبقة القراء يسمى ايزى عاش أثناء
الأسرة السادسة . وتتكون هذه الأدوات من أوان حجرية ومعها عدد كبير
من نماذج نحاسية لبعض الأدوات والآلات منها مذبح صغير مملوء بالأوانى
الصغيرة (شكل ٦١) . وعادة وضع الأدوات الصغيرة أو نماذج منها فى
المقابر نابعة من تفكير سحرى أشبه بهذا الذى أدى الى رسم أمثالها على
جدران المقابر . فهذه النماذج أو صورها ما هى الا بدائل عن الأدوات
الحقيقية التى كانت تستعمل فعلاً فى الحياة الدنيا . والسبب الأساسى
فى صنع مثل هذه النماذج هو الاقتصاد فى النفقات ، ثم أصبحت فى
العهود المتأخرة مفضلة على الأصول لأنها تصنع خصيصاً للأغراض
الجنائزية وبصورة أكثر اتقاناً من الأدوات الحقيقية . ويبدو أن نماذج
الأوانى الخشبية الموهة التى حفظت فيها أنواع من المراهم والبخور
والمنقوشة باسم رمسيس الثانى كانت من هذه النوعية (معروضة بالقاعة
المصرية الرابعة) .

والظاهر أن الأوعية الخشبية التى كانت توضع بالمقابر لحفظ
المراهم من النوع المظلى بألوان تكسبها مظهر الآنية الحجرية أو الشماعة
(الزجاجية) (معروضة فى القاعة المصرية الثالثة) كانت تفضل عن
مثيلاتها الحقيقية لقيمتها الذاتية لا لرخص ثمنها . والكثير من نماذج
الأدوات المعروضة فى القاعة المصرية الرابعة ما هى الا أشياء تدخل ضمن
المتاع الجنائزى . ومن الأشياء التى يجدر التنويه بها فى هذا الصدد
المعازق المصغرة والسلال التى توضع لاستخدامات الميت ، أو ليستخدمها
الأوشبتي (خادمه) فى أداء العمل المنوط به فى العالم الآخر .

وبدءاً من أواخر الدولة القديمة حتى الدولة الوسطى كانت المقابر
تزود بنماذج خشبية تمثل الأنشطة المنزلية والزراعية وخلافها كبديل
لنقشها على جدران المقابر كما كان الحال قبل ذلك . وكليهما على أى

الحالات من البدائل السحرية المقصود بها ضمان استمرار الحياة للميت في حياته الآخروية .

من ضمن النماذج المعروضة في القاعة المصرية الرابعة نماذج ذبج الحيوانات (٤١٠٥٧٦ ، ٥٨٠٨٣) ، واعداد الخبز (٤٥١٩٧ ، ٤٠٩١٥) ، والحراثة (٥١٠٩٠ ، ٥٢٩٤٧) ، وعمل الطوب (٦٣٨٣٧ - شكل ٨٠) ، وكذلك مخازن مصغرة للحبوب (٢٤٦٣ ، ٢١٨٠٤) وبعض المراكب . ومعظم المراكب اما مراكب بضاعة أو نقل ركاب ، ولكن اثنتين منها (٩٥٢٤ ، ٩٥٢٥ - شكل ١٧) جنازيتان وعلى ظهرهما موميאות تصور رحلة الحج الى أبيدوس وهى رحلة اعتبرت من الرحلات المستحبة بدءا من عصر الدولة الوسطى وما تلاها . أما مقابر فقراء الدولة الوسطى فلم تزود بمثل هذه النماذج ، وانما كانت تحتوى بدلا من ذلك على نماذج فخارية لبيوت الموتى فى ساحاتها الخارجية توضع نماذج من العطايا . وهدف هذا المجموع (البيت مع العطايا) كان توفير كل ما يلزم للكا الخاصة بالمتوفى من زاد وماوى . وكانت هذه البيوت الفخارية تسمى عادة « بيوت الروح » .

فى المعرض البريطانى نماذج منها ضمن النماذج الخشبية .

ومن أشكال التعاويذ الواقية فى مدافن الدولة الحديثة مجموعة قوالب الطوب الأربعة الشهيرة . وكانت توضع فى محاريب محفورة بحوائط حجرة الدفن الأربعة ، وهى مصنوعة من اللبن (الطوب النقي) وكان يوضع فوق كل قالب منها تعويذة . فتعويذة الحائط الشمالى تمثال موميأوى ، وتعويذة الحائط الجنوبى قسبة ذات فتيل فى نهايتها ، وتعويذة الحائط الشرقى تمثال طينى لابن آوى ، وتعويذة الحائط الغربى عمود « جد » لونه أزرق . والقوالب التعويذية الأربعة نفسها كانت تنقش ببعض النصوص المقتبسة من أجزاء من الفصل ١٥١ من كتاب الموتى ، والهدف العام لكل هذه التعاويذ هو الوقاية من شر أعداء الميت وإبعادهم عن أقطاب الأرض الأربعة .

المقابر ولوحاتها

سبق أن تكلمنا عن مقابر ما قبل الأسرات . وهى عموما كانت تتسم بالبساطة وتتكون من حفرة بيصاوية أو مستطيلة ، قليلة الغور ، يكسوها الطوب أو الحجارة فى بعض الأحيان ، الا أنه لم يكن لها طابع متميز . والمقابر الأكثر اتقانا منها كانت مسقفة بالخشب المكون فوقه أكديس من الرمل والحصى ، وكما عرف بطول التاريخ المصرى ، كانت مدافن ذلك الزمان تحفر على جواف الصحارى ، بعيدا عن الأرض الخصبة

حتى لا تتأثر الرقعة الزراعية ، ولتكون القبور فوق مستوى مياه فيضان النيل . واستمر هذا المدفن الصحراوي - الذى يتركب من حفرة ضحلة يعلوها كوم من الحصى - هو النمط الشائع فى عمل مقابر فقراء بداية عصر الأسرات . وفى مقابل ذلك كانت قبور الملوك والنبلاء وكبار الموظفين تتركب من انشاءات ذات تصميم جيد .

وفى الأسرتين الأوليين كانت مقابر النبلاء تتكون من عدد من الحجرات تحت الأرض تعلوها أبنية ضخمة من الطوب النى . وفى مبدأ الأمر كانت هذه الأبنية العلوية تحاط من كافة الجوانب بفتحات تحاكي واجهات القصور والمباني الزمنية لتلك الفترة . وبعد ذلك اكتفى بفتحتين فقط ، فى الجانب الشرقى عند طرفيه الجنوبى والشمالى : والفتحات وظيفتها القيام بدور البابين المكاذبين فيما عدا الفتحة الجنوبية التى استخدموها كهيكل لاقامة الشعائر الجنزية وكانت الحجرات التى تحت الأرض تخصص لتخزين أمتعة المتوفى أما البناء الذى يعلو الأرض فكان قليل الارتفاع محدب السطح ، مطلية جوانبه بألوان متداخله لتضاهى نسيج الحصر اليدوية الصنع التى كانت مستخدمة فى البيوت العادية . وكثيرا ما كانت تبنى مدافن اضافية حول المقبرة العادية ، مما يوحى بأن العادة البدائية التى تقضى بدفن أهل المتوفى ألغى معه بعد موته كانت ما تزال باقية فى بداية عصر الأسرات . وكانت هذه الحجرات الاضافية يعلوها هى الأخرى بناء صغير من الطوب اللبن به تجويفان . وهذا النوع من الأبنية هو الذى نسميه الآن بالمصطبة ، وهى تسمية أطلقها عمال الحفائر لشكلها القريب من مصاطب قراهم . وكانت اللوحات التى تقام فى المقابر فى أول الأمر ترسى على قاعدة تذكارية بسيطة ، تسجل عليها أسماء الملوك اذا كانت المقبرة ملكية ، أو أسماء والقباب الأفراد اذا لم تكن كذلك . (من ذلك النموذج ٣٥٥٩٧ - وهى لوحة خاصة بالملك ير ايب سن من الأسرة الثانية) . ولم تظهر لوحات المقابر الحقيقية الا فى أواخر الأسرة الأولى ، وهذه تتميز بأنها مزخرفة بمشاهد ونصوص محفورة عليها ذات صلة مباشرة بما اعتقدوا أن فيه صلاح الميت فى آخرته . ولم يتغير الشكل الذى حفروه على هذه الأنصاب طوال عصر الدولة القديمة ، وكان يحفر على لوح يلصق بنصب الباب الوهمى الكبير . وكانت المناظر تصور المتوفى جالسا أمام مائدة تلقى العطايا وهى مكدسة بشرائح الخبز ، وصاحبها نصوص بسيطة تسجل أسماء الأطعمة والأشربة المهداة الى الميت مع اسمه وألقابه . وكان النصب الجنزى فى الأوقات المبكرة يوضع فى الكوة الجنوبية بالجانب الشرقى للمصطبة .

وفى هذه المقابر المبكرة لم تستخدم الحجارة الا فى تخطيط منحرف الدفن ، وفى أعقاب الأبواب وعضادات المداخل ، وفى الأبواب ذات الشباك الواقية وهى التى تسد ممرات الدخول • باختصار كان الحجر يستخدم فى تدعيم أجزاء المقبرة المهمة وغرفة الدفن • وكانت معظم التغيرات سواء فى التصميم أو فى تنفيذ هندسة المقابر تهدف الى توفير أكبر درجة من الحماية للمقبرة من عبث لصوص المقابر • وأعظم تطور حدث فى هذا المجال هو هرم سقارة المدرج الذى بنى للملك زوسر أول ملوك الأسرة الثالثة • وقد بنيت كل أبنية وملحقات هذا المجمع الهرمى داخل سور كبير مبنى بالحجارة • ويتكون الهرم نفسه من ست درجات بارتفاع حوالى ستين مترا • والهرم ليس مربعا اذ أن طوله من الشرق الى الغرب حوالى ١٢٥ مترا ومن الشمال الى الجنوب ١٧٠ مترا ، وهو مبنى فوق حجرات الدفن وهى تحت أرضية بنى معها شبكة من الممرات والمخازن لحفظ المتاع الجنزى وغرف لدفن أفراد العائلة الملكية • وفى نهاية الطرف الجنوبى للسور بنيت مصطبة ضخمة بنى تحتها مجموعة مزدوجة من الغرف مماثلة للغرف المرتبطة بغرفة الدفن الأصلية التى تحت الهرم نفسه • وبعض هذه الحجرات سواء تحت الهرم نفسه أو تحت المصطبة الجنوبية نجدها مزخرفة بالأجر الأزرق المصقول فى تصميم يحاكي الحصر المعلقة ، ومعها نقوش بارزة منخفضة دقيقة تمثل الملك زوسر أثناء أدائه للشعائر فى الاحتفالات الدينية • وفى الجانب الشمالى للهرم المدرج يوجد معبد جنزى وغرفة صغيرة بها تمثال للملك الميت • وقد بنيت الغرفة من أجل إقامة شعائر عبادة الملك ، أما التمثال فهو يحل محل صاحبه فى تلقى العطايا والمنح • ومنذ ذلك الوقت صارت حجرة تمثال الميت أحد معالم مقابر الدولة القديمة • وهذه الحجرة تسمى فى الوقت الحالى السرداب • وقد بنيت فى نطاق الهرم المدرج عدة مبان أخرى بعضها للاحتفال باليوبيلات الملكية فى الحياة الآخروية ، والبعض الآخر لم نتحقق من فائدته • والمجمع الهرمى وحدة متكاملة وهدفه توفير مقر للملك الميت يلىق به ويستطيع فيه أداء مهامه الملكية بعد الموت ، لذلك لا يستبعد أنه كان يحمل ملامح القصر الملكى نفسه المقام بمنف •

والشكل الهرمى المدرج ظل مستخدما طوال عهد الأسرة الثالثة قبل أن يحل محله الشكل الهرمى الحقيقى الذى استمر استخدامه منذ الأسرة الرابعة بالدولة لقديمة حتى عصر الدولة الوسطى والظاهر أن تغير شكل الهرم كان سببه تغير المعتقدات الدينية • ويمكن اتخاذ هرم الملك خوفو ، ثانى ملوك الأسرة الرابعة ، بالجيزة مثلا لهذا النوع • وهذا

الهرم استخدم فى بنائه الحجر الجيرى الناعم المجلوب من طرة التى تقع على البر الشرقى للنيل • وقاعدته مربعة تقريبا ، وطول ضلعها حوالى ٢٣٠ مترا • والهرم كان ارتفاعه فى الأصل ١٤٦ مترا • ويتبين من شكل ٦٣ أن هناك تغييرين قد استحدثا يتعلقان بتحديد غرف الدفن • ففى مبدأ الأمر حفرت تحت الأرض غرفة فى نهاية ردهة طويلة منحدره لأسفل ، ولكن هذه الغرفة صرف النظر عنها قبل أن تكتمل وجهازت بدلا منها غرفة فى صلب بناء الهرم نفسه ، وهى الغرفة التى سميت خطأ باسم غرفة دفن الملكة • ولسبب مجهول تقرر بعد ذلك بناء غرفة أخرى فوقها لمدفن الملك ، يوصل إليها رواق صاعد واسع الأرجاء • وغرفة الملك مبنية بالجرايت ، لذلك أفرغت الكتلة الهرمية فوقها لتخفيف الضغط عليها ، يعمل خمس غرف مرسوسة فوق بعضها فيما يشبه الخلية • وغرفة الملك مازالت تحتوى حتى الآن على تابوت جرانيتى ضخم لدفن الملك ، ولا شك أن التابوت الحجرى كان يحتوى بداخله على تابوت خشبى داخلى ، ولكن مومياء الملك لم يعثر عليها هناك • وهناك اعتقاد بأن التابوت الخشبى والبقايا البشرية التى بداخله ، والموجودة بهرم منكاورع - وهو بالجيزة أيضا - ما هى الا أشلاء الملك خوفو • والتابوت الموجود بالمتحف البريطانى حاليا (٦٦٤٧) ، هو بديل للتابوت الأصلى وضع فى الهرم فى العصر النصارى ، عندما وصل اهتمام المصريين بماضيهم الى الحد الذى جعلهم يعيدون فحص آثار أسلافهم • هذا وقد أثبت البحث العلمى أن البقايا البشرية الموجودة به حديثة نسبيا ، ولعلها جثة أحد متطلى العرب أثناء القرون الوسطى •

وفى الجانب الشرقى من الهرم الأكبر يوجد المعبد الجنائزى حيث كانت تمارس شعائر العبادة الملكية ، ويخرج من المعبد طريق حجرى يصل الى حافة الصحراء حيث بنى ما اصطلح على تسميته بمعبد الوادى حيث كانت تجرى آخر الشعائر الجنائزية وبعدها ينقل تابوت الملك الى هرمه • ومعبد الوادى الملحق بالهرم الأكبر لم يكتشف بعد لأنه يقع تحت قرية حديثة • ومن الجائز أن يكون المعبدان قد زخرفت حوائطهما بنقوش بارزة ملونة ، أما الهرم نفسه فخال تماما من أى نقوش داخلية أو خارجية •

وأثناء الأسرة الرابعة بنيت أهرامات ضخمة لثلاثة ملوك هم سنفر و خوفو وخفرع ، ثم صارت الأهرامات بعد ذلك أصغر حجما ، ولا شك أن ذلك كان لأسباب اقتصادية ، حتى لا تستنزف موارد البلاد • ولكن تخطيط المجمع الهرمى استمر بدون تغيير : الهرم نفسه ، والمعبد الجنائزى ، والطريق الصاعد الذى ينتهى بمعبد الوادى • وتمتاز أهرامات أوناس آخر ملوك الأسرة الخامسة وملكات الأسرة السادسة الأخريات بزخرفة

غرف الدفن والغرف الإضافية بنقوش تحتوى على نصوص جنازية ،
اصطلح على تسميتها بنصوص الأهرام .

واستمرت مقابر الأفراد تبنى على الطراز المصطبى حينما سمحت
طبيعة المكان بذلك ، أو تنقر فى الصخور . ولم يطرأ تغيير يذكر على
تصميم المصاطب عما كان عليه الحال فى بداية عصر الأسرات : حجرة
دفن تحت أرضية وفوقها مصطبة على سطح الأرض مستطيلة الشكل
ملحق بها هيكل لأداء الشعائر الجنازية (شكل ٦٤) . ولكن هذا التخطيط
العام وإن ظل ثابتا إلا أن تطورات كثيرة قد حدثت فى المصاطب أثناء
الدولة القديمة ، أهمها على الإطلاق استخدام الحجارة فى بنائها ، وتوسيع
الهيكل الخاصة بإقامة الشعائر ، ووضع حجرة الدفن فى قاع بئر
عميقة . وفى أوائل الدولة القديمة كانت المصاطب تبنى من الحجارة
الصلبة والدبش ، ويضاف الهيكل للمصطبة فى صورة بناء مستقل
أو كغرفة متداخلة مع المصطبة بحيث يدخل جزء منها فى المصطبة والجزء
الآخر يظل خارجها . ونظمت مصاطب نبلاء الملك خوفو فى صفوف
منتظمة محيطة بالهرم نفسه . وفى سقارة والأماكن الأخرى لم نلاحظ مثل
هذا الترتيب الدقيق على الرغم من استمرار عادة دفن كبار الموظفين فى
مقابر قريبة من هرم الملك الذى خلموه . ولا شك أن جانباً من ذلك
التغير فى العادات كان سببه ضعف السلطة المطلقة للملوك . ومصاطب
نبلاء الأسرتين الخامسة والسادسة فيها دليل أكثر وضوحاً على تقلص
تبعية هؤلاء للفرعون . فقد سبق أن ذكرنا أن الهياكل الشعائرية فى
أوائل عصر الدولة القديمة كانت مجرد غرف صغيرة ، مجهزة بلوحات
جنازية وموائد للعطايا .

وبين شكل ٦٥ صورة للوحة جنازية أصيلة (نموذج ١٢٤٢) من
الأسرة الرابعة وهى تخص مصطبة رع حتب بميدوم . وكانت الهياكل
المصطبية بميدوم تزخرف أحيانا بمشاهد من الحياة اليومية ، ثم تطورت
بعد ذلك أثناء الدولة القديمة فأصبح الهيكل عبارة عن مجموعة غرف -
لأغرفة واحدة - تشغل الجزء الأرضى من المصطبة بالكامل . وكانت إحدى
هذه الغرف تخصص للهيكل الجنازى بما فيه من مائدة للعطايا ونصوص
متعلقة بالعبادة التى يعتنقها الميت . وكانت النصوص تسجل قائمة العطايا
التي وصلت فى بعض الأحيان إلى مائة صنف ، وتعتبر بديلاً سحرياً
للأمتعة الحقيقية والهبات العينية . وكان يصاحب ذلك كله مشاهد
للميت وهو يتقبل العطايا ، ومشاهد تحضير وتقديم هذه العطايا . وأهم
المعالم المصطبية على الإطلاق الباب الوهمى أو النصب ، لأنهم كانوا يعتقدون
أن الميت سيستخدمه فعلاً للخروج من المقبرة إلى دنياس الناس . وهذا
الباب كان يحتوى على اللوح الجنازى القديم والنصوص التى تدل على

القباب المتوفى وأهميته يصاحبها دعوات موجهة للآلهة الجنائزية حتى يستمر تدفق العطايا على الميت . ويقع السرداب بجوار هذا الهيكل وهو غرفة يوضع فيها تمثال للميت ، والغرفة محكمة الاغلاق بها فتحة ضيقة اعتمدوا أن التمثال يمكنه النظر من خلالها كي يتقبل العطايا التي توضع فى الهيكل أو تلك التي تصور على الحوائط . أما باقى الغرف الأرضية فى المصطبة الكبيرة فكانت تخصص لحفظ المتاع الجنائزى ، ولكن فائدتها الرئيسية كانت فى احتوائها على مشاهد للميت وهو يراقب أو يساهم فى بعض الأنشطة المفضلة لديه والتي كان يمارسها فى حياته الدنيوية ويود لو أنها استمرت معه فى حياته الأخرى . وفى رواق التماثيل المصرية بالمتحف البريطانى ، عند نهايته الجنوبية ، توجد نماذج كثيرة جيدة من الأبواب من عصر الدولة القديمة ، وكذلك الجانب الأكبر من مشاهد هيكل احدى المصاطب الصغيرة (٧١٨) . وهذا الهيكل الصغير صاحبه أحد كبار الموظفين بسقارة ، ويسمى أورى رن بتاح ، ويتكون من غرفة واحدة فقط لها بابان وهميان لصاحب المقبرة وزوجته وتحتوى على مشاهد من الحياة اليومية . والباب الوهمى المخصص لأورى رن بتاح سجل عليه قائمة عطايا طويلة ، ومشاهد تسجل عمليات بذر الحبوب والحصاد ، وأشكال لمراكب متنوعة ، وكذلك حملة العطايا ، والجزارين ، والموسيقيين أثناء الاحتفال الجنائزى ، مع مشهد يوضح اعداد فراش المتوفى .

وفى أواخر عصر الدولة القديمة أصبح من عادة كبار الموظفين بالأقاليم وكذلك حكام الولايات تشييد مقابرهم داخل الأقاليم التي كانوا يشرفون عليها وليس حول الهرم الملكى . ولكن الكثير من الأماكن الواقعة على البر الغربى للنيل لم تكن أرضها صالحة لبناء جبانات تشبه جبانات منطقة منف . لذلك نشأ ذلك النوع من المقابر الذى استغلت فيه المرتفعات الصخرية المجاورة للنهر بمصر العليا . وهذه المقابر المنقورة فى الصخر لم تكن مثل المصاطب فيها ما هو فوق الأرض وما هو تحتها ، وإنما كلها مقطوعة فى الصخور سواء فى ذلك الهيكل أو خلافة من الغرف الأخرى وكذلك المقبرة نفسها . وكان هناك بئر (نفق رأسى) أو ممر شديد الانحدار يصل غرفة من هذه الغرف بغرفة الدفن . وكانت مقابر كبار القوم مرصوفة السطح ، ذات بصمات معمارية جميلة ولها واجهات تقليدية . وكان الوصول الى هذه المقابر يتم عن طريق طرق بدايتها من الاراضى المزروعة ، أو بواسطة درج صخرى . والمناظر والنقوش التى وجدت فى هذه المقابر مماثلة لما وجد فى المقابر المصطبية المعاصرة لها فى جبانة

منف • ولكن الجديد فيها أنه فى كثير من الحالات كان النبيل صاحب المقبرة اذا أحس باستقلالية أكثر يتباهى بنقش بيان مسهب يتضمن أعماله ومنجزاته •

وفى أثناء عصر الاضمحلال الأول والدولة الوسطى استمرت المقابر المقطوعة فى الصخر هى النمط السائد فى مصر العليا • وفى بعض الأحيان -- كما فى بنى حسن وقاو -- قطعت مقابر عميقة متقنة فى الصخور • وفى قاو كان يلحق بهذه المقابر مبان ضخمة منها على سبيل المثال معابد واد شبيهة بتلك المعروفة فى المجمعات الهرمية • ويجوار الأهرامات الملكية بالثلث واللاهون وذهشور دفن موظفو البلاط فى مصاطب ، اتباعا لتقاليد الدولة القديمة فى جبانة منف مزخرفة بزخارف تحاكي زخارف مقابر الفترة الأخيرة من الدولة القديمة • وكثير من المقابر المقطوعة فى الصخر لم تكن محتوية على زخارف اما لاستحالة حفر النقوش عليها ، واما تخفيضا للنقشات • وفى مثل هذه الحالات كانت المدافن تزود بنماذج تمثل بعض الأنشطة كبديل عن الزخارف المصورة أو المحفورة بالنقش البارز • وبعد ذلك انتشر استخدام النماذج الحية لدرجة أنها أصبحت توضع حتى فى المدافن المزخرفة بزخارف جدارية جيدة • وعندما وجدوا أن الصخور رديئة لايمكن نقشها بالحفر كانوا يطلونها بالجص ثم ينقشون عليها • أما عندما كان يتضح أن الصخور وصلت الى درجة من الرداءة لايمكن علاجها ، فقد كانوا يلجأون لتلييسها بالجبر الصخرى الذى يمكن الحفر عليه •

وعندما انتهى عصر الدولة القديمة أصبح نصب الباب الوهمى اقل شيوعا واستحدثت أنواع من اللوحات أصغر حجما ، إلا أنها احتفظت بطابعها القديم فى احتوائها على النصوص المكتوبة والصور كما كان الحال فى الدولة القديمة فى مشهد العطايا ، وفى تسجيل الرتب والألقاب التى حملها المتوفى فى حياته ، وفى اضافة النقوش السحرية المركبة التى تضمن تدفق العطايا على المتوفى • وبالإضافة الى ذلك كله شاعت اضافة بيان مستفيض بالأعمال التى كان يؤديها المتوفى فى حياته • ومن الأمثلة الجيدة ذات الدوق الرفيع من هذه النوعية لوحة تجيتجى (٦٤١-شكل ١٢)، وهى معروضة فى قاعة التماثيل المصرية ، وصاحبها من كبار موظفي البلاط فى الأسرة الحادية عشرة وفى نفس القاعة يوجد الكثير من اللوحات الجنائزية الصغيرة لنبلاء الدولة الوسطى وموظفيها • وبعض هذه اللوحات من أبيدوس ، لأنه فى هذه الفترة كان من السهل بالنسبة لأى رجل من ذوى الحيثية أن يقيم لنفسه نصبا تذكاريا ، ويربط نفسه بالاله

أوزيريس - اله العالم السفلى - الذى كانت أبيدوس هى المركز الرئيسى لعبادته .

بعد ذلك حدث تحول كبير فى شكل المقبرة الملكية عند تشييد المجمع الجنائزى للملك العظيم نب حبت رع منتو حتب الثانى - موحد القطرين ومؤسس الأسرة الثانية عشرة . وقد بنى هذا المجمع فى الدير البحرى على البر الغربى للنيل بطيبة . وكان تصميم هذا البناء مبتكرا : بنى المعبد الجنائزى فوق شرفة مرتفعة ، على شكل منصة فوقها هرم صغير (وربما مصطبة مربعة) محاطة بصفوف من الأعمدة . وحفر القبر الحقيقى تحت الصخور عند نهاية ممر طويل . وشيّد تحت الهرم نفسه نصب تذكارى يتصل بالساحة الأمامية بنفق طويل ، ويتصل بالمعبد بمعبد الوادى بواسطة طريق طويل عريض مسقوف . ولم يتكرر هذا الطراز بعد ذلك على الرغم من وجود مجمع قريب الشبه به يخص الملك منتو حتب الثالث .

وعندما نقل ملوك الأسرة الثانية عشرة مقر حكمهم الى الشمال ، عادوا الى تطبيق فكرة المقابر الهرمية ، التى كانت معروفة فى جبانة هليوبوليس . ولكن أهرامات هذه الأسرة كانت متخلفة فى أحجامها وتنفيذها عن أهرامات الأسرة الرابعة . وفى بعض الحالات كان الطوب يستخدم فى بناء جسم الهرم ، ولذلك كانت المعابد والانشاءات الأخرى الملحقة بالهرم ذات أحجام صغيرة . ورغم ذلك كانت عنايتهم ببناء الغرف الداخلية فى هذه الأهرامات فائقة ، واستخدموا فيها أشد الخامات صلابة . وفى بعض الحالات كان ترتيب الممرات معقدا ، ويحتوى على طرقات متعددة المستويات ، لا يمكن ارتقاؤها الا عن طريق مداخل مغلقة . ومن الواضح أن ذلك كان من نوع الاحتياط لحماية المدافن من لصوص المقابر ، وبالرغم من ذلك فإنها لم تكن فعالة بالقدر الكافى فى هذا الصدد .

وفى عصر الانتقال الثانى استمر استخدام الشكل الهرمى فى المدافن الملكية ، وقد بقى القليل منها فى منطقة منف تدل على استمرار أسلوب البناء الذى اتبع فى الأسرة الثانية عشرة . ولم يبق الآن فى منطقة طيبة أى من الأهرامات الحقيقية ، الا أن الآثار التى وجدت أثناء التنقيب تدل على أنها كانت من نوع متواضع ، استخدم فى بنائها الطوب النى . وكانت شهرة الأهرامات من الأمور التى تثير شهوة لصوص المقابر ، ولذلك فإننا نندهش كيف استمر هذا الطراز من المقابر كل هذا الزمن الطويل .

وعموما فقد بطل استعمال هذا الطراز بصفة نهائية فى المقابر الملكية المصرية فى وقت مبكر من عهد الأسرة الثامنة عشرة • فبدءا بعهد تحتمس الأول حتى نهاية عصر الدولة الحديثة ، أخذ الملوك فى قطع مقابرهم فى الصخور فيما نسميه الآن بوادى الملوك • وهو واد قديم جدا يقع فى تلال البر الغربى للنيل بطيبة • وهذه المقابر كانت تنقر من عدة غرف وممرات طويلة تمتد فى الصخور الى ما يقرب من مائة متر (شكل ٦٦) • وآخر هذه الغرف هى غرفة الدفن ، أما باقى الغرف فكانت تستخدم كمخازن للأمتعة ولأجراء الاحتفالات والمراسم الجنائزية • وجدران الضرف كانت تنقش بالصخور والنصوص الدينية المقصود بها تسهيل اهتداء الميت الى طريقه للحياة الأبدية • ولم تعد المعابد الجنائزية ولا معابد الوادى مرتبطة بشكل مباشر بالمقابر ، بل أصبح من المعتاد أن بنى كل ملك لنفسه معبدا جنازيا واحدا على حافة الأرض الزراعية على البر الغربى للنيل ، على مسافة من وادى الملوك نفسه • واتبع أسلوب آخر عند إقامة مقبرة الملكة حتشبسوت ومعابدها ، إذ أقيم لها معبد من معابد الوادى على حافة الأرض الزراعية ، يخرج منه طريق طويل يصل هذا المعبد بمعبد الملكة الجنازى الذى شيد بين الصخور بالدير البحرى ، بالقرب من معبد منتوحتب الثانى الجنازى • وصمم هذا المعبد من عدد من الشرفات المفتوحة المحتوية على صفوف من الأعمدة (الأساطين) • أما المقبرة نفسها فقد قطعت فى الصخور الواقعة خلف هذا المعبد •

أما مقابر الأفراد من النبلاء وكبار الموظفين ، فخيرها هو ما بنى فى جبانة طيبة ، ومعظمها أقل فخامة من نظرائهم بالدولتين القديمة والوسطى • ومثل هذه المقابر كان تصميمها الأساسى يتركب فى ردهة دخول عريضة يخرج منها ممر ينتهى بمقصورة ، بينما غرفة الدفن فى قاع بئر عمودية أو يوصل إليها ممر شديد الانحدار من الغرف العلوية قد يكون داخليا أو خارجيا • ومعظم هذه المقابر مقطوع فى الصخور وبعضها ذو واجهات وأفنية خارجية • ولهذه المقابر أهمية خاصة لاحتوائها على زخارف مصورة وعلى نقوش بارزة على جدران المقاصير والضرف العرضية • وبعض هذه الزخارف تصور بشكل حى مشاهد متعددة من أنشطة الحياة اليومية • وبعض هذه المشاهد المصورة من مقابر طيبة معروض فى القاعة المصرية الثالثة (لوحات ٣ الى ٥ ثم ٩) • وكان النصب الأساسى فى مقابر طيبة النموذجية يقام فى نهاية المقصورة (وربما فى نهاية غرفة من من الغرف العرضية) ، وأمامه المائدة المخصصة لتلقى العطايا • وأصبحت هذه الأنصاب لا تستخدم فى تسجيل سيرة

المتوفى ، حيث أصبح تسجيل أية معلومات عن حياة المتوفى وأعماله تدخل ضمن النصوص المسجلة على جدران المقبرة . وكان الموظفون الأقل أهمية وأعضاء عائلات العظماء يربطون أنفسهم بالمقابر الرئيسية بوضع لوحات تخصهم فى الساحات الخارجية للمقابر العظيمة ، أو بنحت مثل هذه اللوحات فى أقرب مكان من هذه المقابر . وكانت هذه اللوحات تحتوى على نصوص سحرية - لمنفعة أصحابها - مصحوبة بصلوات مناسبة وابتهالات موجهة للآلهة الجنائزية . ويوجد بقاعة التماثيل المصرية نماذج من اللوحات الصغيرة وتواييت بعض بسطاء الرجال مجلوبة من أماكن متفرقة فى مصر . وقد استمرت هذه العادة حتى العصر الرومانى .

وفى أواخر عصر الدولة الحديثة ثم طوال العصر المتأخر لم يكشف الا عن قليل من القبور الملكية ، كما لم يمكن التعرف على جبانات كثير من أسر تلك الحقبة . ووجد فى تانيس بالدلتا بعض مقابر ملوك الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين ، وكانت المقابر فيهما متشابهة ، اذ تتكون المقبرة من مجموعة من الغرف الحجرية تحت أرض مصاطب متواضعة ، وتقع فى النطاق الداخلى لعبد المدينة . وكانت مقابر الملوك النوبيين تقع فى عاصمتهم الجنوبية نسانا ، حيث شيّدوا لأنفسهم فى منطقتى الخورو ونورى أهرامات صغيرة زوايا أوجهها أكثر حدة من زوايا الأهرامات المصرية المعروفة ، وتحت الأرض كانوا يبنون مجموعة من الغرف لأغراض الدفن ينقش فى بعضها الاعتراف السلبي المقتبس من كتاب الموتى (الفصل ١٢٥) .

وأفخر مقابر أفراد العصر المتأخر موجودة فى جبانة طيبة مثل مقبرة منتومحات النبى الرابع لأمون (١٦٤٣) ، أو به أمّن أوبى من رجال الكهنوت ذوى الحيثية . مثل هذه المقابر كانت فى الحقيقة مجمعات تحت أرضية شاسعة ذات غرف كثيرة وجدرانها مكتظة بالنصوص المقتبسة من المراجع الدينية التى كان استخدامها قبل ذلك قاصرا على الملوك . وتميزت مقبرة منتومحات على وجه الخصوص بالنقوش الملونة والبارزة المستوحاة من النماذج الأصلية للدولتين القديمة والوسطى . وكان يبنى لهذه المقابر مقاصير متقنة بالطوب التى لها أبواب ضخمة . وكانت المقابر المهمة فى جبانة منف فى العصر المتأخر تتركب من مجموعة من الغرف المزخرفة بنصوص مقتبسة من نصوص الأهرام تنقش أسفل الأبيار التى اتسمت فى ذلك العصر بالعمق الشديد بصورة غير معتادة .

والظاهر أن التقلبات التي أعقبت الدولة الحديثة في مصر لم يقتصر تأثيرها على الاستقرار السياسي فقط وإنما ظهر أثرها على تطور عمارة المقابر أيضا . فلم تعد هناك جبانات تحتوى على مقابر فاخرة ، ولم تعد هناك وحدة ولا نظام في تصميم المقابر ، وبذلك افتقدنا تلك السمة التي تميزت بها الجبانات العظيمة في العصور الخوالى . ومن أسباب هذا التدهور الاسراف في استخدام الأراضي الصالحة للدفن في العصور السالفة ، ولذلك كانت مقابر العصور المتأخرة تبنى في أى مكان مناسب بين القبور القديمة حيثما اتفق ولا يحكمها سوى توفر الحيز المطلوب .

وبحلول العصر البطلمي كانت عادة تشييد المقابر العظيمة قد طرحت تماما باستثناء مقابر الملوك وكبار الموظفين . وحتى هذه المقابر الأخيرة لم يبق منها الآن سوى القليل النادر . وأما مقابر صغار الموظفين وبسطاء الناس في ذلك العصر فقد كانت تبنى داخل نطاق المباني الأرضية للمقابر القديمة خصوصا المهجورة منها ، والتي تغطت سطوحها بالرمال وكسر الحجارة التالفة . وكانت التوابيت توضع ببساطة في حجيرات مفتوحة من الطوب النى ، أو في مراقد غير عميقة . ومن الطبيعي والحال كذلك أن يكون المتاع الجنزى متواضعا جدا وقليلًا .

وباختصار فإن سوء حال الانسان المصرى في العصور المتأخرة قد انعكس على مدفنه فأصبحت أبرز سماته التواضع .

الفصل السابع

الفنون والصناعات

عادات الدفن المصرية التي شرحناها فى الفصل السابق ، ومناخ مصر ومعالمها الطبوغرافية كما ذكرنا فى الفصل الأول أعطتنا تفسيراً مقبولا لوفرة ما وصل إلينا ، من تلك العصور القديمة ، من أدوات استخدمت لأغراض جنزية أو فى الحياة اليومية العادية . وقد عثر على معظم هذه الأدوات فى مصر الوسطى أو مصر العليا . وأما الدلتا فلم تمدنا بالكثير من هذه الأدوات لارتفاع مستوى الماء الأرضى بها ، ولبعدها نسبيا عن حافة الصحراء . ولم يستكشف بصورة علمية سوى القليل من مواقع المدن ، ولكن العائد من استكشافها بصفة عامة كان ضئيلا .

ويظهر أثر استثمار موارد البلاد الطبيعية الوفيرة فى ذلك المدى الواسع من الأساليب التقنية والصناعات التى مارسها الحرفيون فى مصر . وتوجد بعض الأشياء التى توضح ذلك فى قاعات الوجه القبلى (بالمتحف البريطانى) . ففى القاعة المصرية الرابعة نماذج لأوان فخارية ، وأدوات خشبية ، وأثاث ، وأوعية ، وأدوات معدنية وأسلحة ، وصنوج ومقاييس ، ودمى ، وآلات موسيقية ، وأدوات تجميل وأوان منزلية - خرفية ومعدنية ، ومنسوجات وسلال .

وتحتوى القاعة المصرية الخامسة على تماثيل صغيرة حجرية وخشبية ومعدنية وفخارية وعاجية بعضها من أرقى ما وصلت إليه الصناعة المصرية الدقيقة فى هذا المجال الفنى . أما المصوغات والأحجار نصف الكريمة والمنتجات البرونزية والحزفية والزجاجية والفخارية فتوجد فى القاعة المصرية السادسة . وعند ربط هذه المقتنيات بمشاهد الصانع أثناء العمل الموجودة بالمقابر ، يمكننا التعرف على الفنون والصناعات المتنوعة التى عرفها المصريون القدماء ، بالإضافة إلى المهارات وطرق التصنيع مما لم يوجد ما ينافسه فى الدنيا القديمة لا من حيث الكم ولا من حيث الصيانة ولا من حيث تنوع الخامات وجودة المنتجات .

ومعظم التقنيات التي استخدمها الصانع بمصر القديمة مستمدة من المجتمعات التي عاشت في عصر ما قبل الأسرات • والكيفية التي استثمر بها المصريون القدماء مواردهم الثرية المتنوعة لا تتيسر لنا إلا عن طريق الصدفة أو التجربة • وبعد اتحاد القطرين ارتفع المستوى المهارى فى استخدام الخامات التي كان معظمها معروفا من قبل ، وذلك بسبب توفر الآلات المعدنية • وبظهور فجر الدولة القديمة كانت مصر قد وصلت بالفعل إلى مستوى مادى متقدم لم يطرأ عليه تغير يذكر حتى العصر الرومانى •

الاعمال الحجرية

تعتبر الأعمال الحجرية هى أول الحرف التي أظهر فيها المصريون براعتهم وتميزت بها حضارتهم القديمة • وقد حققوا فيها بلا شك انجازات فنية أثرية عالية المستوى • فمصر غنية بثروتها من الحجارة على أشكالها المختلفة • فقد كانت فى متناول أيديهم على حافة الصحراء وفى التلال الشرقية • وقد استغل المصريون هذه الحجارة منذ عصور ما قبل الأسرات ، فى عمل الأوانى الحجرية (شكل ٦٨) • وأقدم أنواع هذه الأوانى صنع من البازلت (الأسود) ، وكانت بسيطة فى تصميمها وحوافها مستوية عريضة وقواعدها مستوية واسعة (نموذج ٦٣٥٤) • وقد وجد هذا النوع من الأوانى متناثرا فى منطقة البدارى ، والمعتقد أنه معاصر لأقدم حضارات عصر ما قبل الأسرات • وفى زمن حضارة نقادة الأولى صنعت هذه النوعية من الأوانى بكميات كبيرة وكانت مقوسة قليلا برميلية الشكل تقريبا أو قلبية • وكان لكل منها أذنان لتسهيل حملها • وقد استخدمت فى صناعة الأوانى كل أنواع الحجارة تقريبا مثل المرمر (الكالسيت) والبازلت والبريشة والجرانيت والصخور الرخامية فى الفترة المبكرة من عصر ما قبل الأسرات ، كما استخدمت الحجارة الجيرية الأكثر نعومة منها • وفى أواخر ذلك العصر بدأ استخدام الشست والسربنتين • والاستيثيت •

وقد عثر على أعداد كبيرة من الأوانى الحجرية فى مقابر ملوك وأفراد بداية عصر الأسرات وكذلك مقابر الأسرتين الثالثة والرابعة • فعلى سبيل المثال عثر فى الأروقة التى تحت أرضية هرم زوسر المدرج على كمية هائلة من هذه الأوانى تقدر بالآلاف • هذه الفترة ، كانت أكثر الفترات ازدهارا ، وتنوعت فيها الأحجار المستخدمة فى تشكيل الأوانى بأشكال مختلفة • وأصبح للفنان سيطرة كاملة على الخامات بدت جليلة من سيطرتهم على كل أنواع الحجارة الصلبة وتذليلها وتشكيلها بسهولة كما لو كانت من

الطين أو الصلصال • وبالمتحف البريطاني نموذج ممتاز من هذه الفترة لهذه النوعية الصلبة يتمثل في زهرية من البريشة (٥٣٣٠٦) على هيئة بمامة جالسة طولها من منقارها الى ذيلها تسعة عشر سنتيمترا • وجسم الزهرية مفرغ لتكوين فجوة تصلح لوضع الزهور ، والفجوة عبارة عن ثقب ضيق الحافة فوق ظهر الطائر قطره ٢٥ سم • وعلى جانبي الطائر في موضعى الجناحين أذنان بارزتان بمثابة مقبضين ، يمكن استخدامهما لتعليق التمثال في الجبال • ورأس التمثال وعنقه دقيقا التشكيل ، وعيناه مطعمتان ومصنوعتان بطريقة الثقب بأسلوب رقيق ، وما زالت إحدى العينين تحمل التطعيم ذا اللون الأزرق •

وتدل دراسة صور الأواني في المشاهد المقبرية ، سواء أكانت كاملة الصنع أم تحت التجهيز ، على أن التفريغ كان يتبع التشكيل الخارجى للأناء مباشرة باستخدام مثقاب حجري • والمثقاب يديره قوس ومثبت به لسان أسطوانى ربما كان من النحاس يعمل بمساعدة وسط احتكاكى يعتقد أنه مسحوق الكوارتز الناعم • وكان الحشو الأسطوانى الناتج عن الثقب يستبعد باستخدام خواير تحشر فى القطع الذى يحدثه المثقاب • بعد ذلك يوسع الثقب المركزى بمثقاب تدبره يد خشبية دوائر متوازنة على الجانبين ، ومزودة بالسنة هلالية الشكل صوانية أو مصنوعة من أى حجر صلب ملائم ، ذات أشكال وأحجام مختلفة • ويستمر العمل فى توسيع الثقب حتى يتم عمل الفتحة المناسبة • ولم يهتد بعه الى الطريقة التى استخدموا فيها المثقاب لعمل القطوع السفلية للاكتاف • وآخر خطوات العمل كانت تشكيل الجزء الداخلى للأناء بعناية ثم تنعيم السطح وصقله باستخدام الصنفرة الحجرية •

استمر صنع الأواني الحجرية فى عصر الأسرات • ولكن استخدام الحجارة الصلبة فى صنعها بدأ يتراجع منذ الأسرة الرابعة واحتل المرمر المكانة الأولى • وأصبح من المعتاد نقش الأواني بنقوش هيروغليفية ، مرتبة فى أعمدة قصيرة داخل اطار مستطيل ، تسجل أسماء الملوك وألقابهم [النموذج ٥٧٣٢٥ آنية عليها نقش له أهمية - غير عادية - وعلى أحد جانبي الآنية نقش باسم الملك جد كارع اسيسى (٢٣٩٠ ق م) ، وعلى الجانب الآخر نقش ينص على أن الآنية تحتوى على مرهم لاهدى زوجات الملك] •

ومعظم أواني الدولة الوسطى صغيرة الحجم وخاصة بحفظ المطور • ومن الأواني التى تلفت الأنظار ، فى هذه الفترة ، نوع من الأواني مصنوع من الأنهدريت الأزرق الشاحب (وهو نوع من الحجارة لم يستخدم الا فى الأسرة الثانية عشرة) •

ومنذ بداية الدولة الحديثة بدأت تظهر أشكال متنوعة من الأواني ، أكثرها شيوعا الأواني ذات العروتين لتسهيل حملها • وكانت العراوى تشكل على هيئة رأس وعنق حيوان أو طائر ما • وشاع كذلك استعمال الأواني الأمفورا (قوارير ضيقة العنق ولها عروتان) • وعرونا هذا النوع مصلعتان ، وقاعدة الآنية معشوقة فى قاعدة حجرية •

[المتحف البريطانى لديه بعض نماذج من الأعمال الحجرية الصلبة جيدة الصقل منها : النموذج ٢٤٤٣٢ وهى آنية لها عروتان مخططتان وغطاء من الديوريت • والنموذج ٢٤٤٣٢ وهى أمفورا من الديوريت ، عروتاها مصلعتان ولكن احدهما مفقودة بينما لم يتبق من الثانية سوى جزء صغير •

وبالمتحف أيضا أوان حجرية يعتقد أن لها أغراضا سخرية (نموذج ٢٩٩٠٧ ، ٣٠٤٥٩) •

وقد استمر انتاج الأوعية السقية فى العصر المتأخر والعصر البطلمى ، وكان معظم الانتاج مجرد تقليد للأشكال الكلاسيكية • ومن النماذج المهمة من الوجهة التقنية جرة من المرمر من العصر البطلمى ، صنعت من أربعة أجزاء منفصلة ملصوقة معا بطريقة مبتكرة (. نموذج ٣٥٢٩٥) •

وفيما عدا جراز العطور الصغيرة ، فإن ما تبقى من الأواني الحجرية كان قاصرا على الأغراض الجنازية • لمئاتها وصلاحياتها لحفظ الطعام والشراب حفظا مستديما بصورة أفضل من الأواني الفخارية المتداولة فى الحياة اليومية • وكانت هناك أنواع من الأواني الحجرية التخصصية لمعايرة السوائل ، ولكل منها اسمه الخاص • وأوعية المعايرة كانت تستخدم أساسا لمعايرة السوائل كالجمعة والنبيد والحليب والزيت والعسل ، إلا أن بعض أنواعها كان يستخدم فى كيل المواد الصلبة كالجبوب والبخور •

[النموذج ٤٦٥٩ - بالمتحف البريطانى - جرة من الألبستر لها غطاء ، وهى من الدولة الحديثة ، من نوع اسمه الحن (أى مكيال سوائل) ، ويقول النقش أن سعة الحجر ٨ حن • وأوضحت المعايرة العملية أن سعة الاناء حوالى ٨ ١/٢ بنت ، والحقيقة أن الحن يزيد قليلا على البنت] •

ومنذ بداية الدولة الحديثة بدأ استخدام قوارير حجرية ضخمة مرتفعة الجوانب لقياس الزمن : ويحتفظ المتحف البريطانى بشقفتين من هذه الساعات المائية من أواخر عصر الأسرات • والنموذج ٩٣٣ شقفة من البازلت منقوش عليها من الخارج فصوص من عصر الاسكندر الأكبر • وكانت القارورة فى الأصل مقسمة الى ١٢ ساعة هى ساعات الليل معلمة

بخطوط رأسية مثقبة ، وبها خطوط أخرى تميز الأشهر . وكان تشغيل القارورة يتم بملئها بالماء الذى يسقط من خلال ثقب دقيق فى قاعدتها (شكل ٤٥) .

والنموذج ٩٣٨ شقفة بازلتية أخرى منقوشة من الخارج بمشهد يمثل فيليب أراديومس واقفا بين يدي الآله مين .

وبدأ استغلال الخبرة التى اكتسبوها فى تشكيل الأواني من الحجارة فى مجال المعمار منذ الأسرة الأولى . ومع التطور فى انتاج النحاس وصنع العدد النحاسية أمكن قطع الحجارة من المراقد الصخرية ومن الكتل الضخمة ثم تسويتها وتشذيبها . وظهر هذا التطور للمرة الأولى فى بعض الآثار الجنائزية الخاصة بالملوك والأفراد لعمل الممرات والسلالم والأبواب والشبابيك ، ولرصف الغرف بالحجارة .

وأول بناء شيد كله بالحجارة كان المجمع الجنائزى للملك ذوسر بسقارة (الهرم المدرج) واستخدمت فى اقامته كتل صغيرة من الحجر الجيرى الناعم . وكان أسلوبه المعمارى يحاكي الانشاءات القديمة التى استخدم فيها البوص والخشب وهو من الملامح التى استمرت تستخدم فى عمل الأساطين والتيجان فى مصر طوال تاريخها القديم كله مما أعطى مذاقا خاصا محببا للعمارة المصرية القديمة .

ومنذ بناء الهرم المدرج بدأ التوسع فى استخدام الحجارة فى المباني التى فوق سطح الأرض للآثار الجنائزية للملوك والأفراد ، لقوة تحملها ولاعتقادهم بأنها سوف تعيش الى الأبد . أما البيوت العادية ومعابد الأقاليم فقد استمرت تبنى من الطوب اللبن المجفف فى الشمس حتى بداية الدولة الحديثة ، الا فى بعض الأماكن المحتاجة للتقوية كالاعتاب ، وعتبات الأبواب والشبابيك وقوائمها . وقواعد الأعمدة الخشبية وبلاط الحمام التى استخدموا فى صنعها الحجر الجيرى المتوفر محليا .

وأهم الأحجار التى استخدمت فى البناء ثلاثة : الحجر الجيرى ، وجماميد الحجارة (الحجارة القائمة) ، والجرايت . وكانت هياكل المباني الحجرية فى الدولة القديمة بموقعي الجيزة وسقارة تبنى من الصخور السطحية المتوفرة فى نطاق موقع البناء نفسه . أما التكبسية الخارجية فكان يستخدم فى عملها كميات كبيرة من الأحجار الجيرية الممتازة الخالية من العقد تنقل عبر النهر من المحاجر الشاسعة الممتدة من تلأل المقطم الى جنوب شرق القاهرة فى منطقتي طرة والمعصرة ، وهى من الحجارة اللينة

الناعمة التى يسهل قطعها باستخدام الأدوات النحاسية المتوفرة ، ثم تجرى تقسيبتها بتعريضها للجو الطبيعى . وكان تطويع هذا النوع من الحجارة سهلا باستخدام الأزميل على يدى مثال مجرب . وكان من السهل قلقلة مثل هذه الحجارة وفصلها من المرقد بعمل شقوق من كل الجوانب حسب المقاسات المطلوبة ، ثم تعمل فجوات عند القاعدة تدخل فيها أوتاد خشبية جافة . بعد ذلك ترطب هذه الأوتاد فتنتفخ مما يؤدى الى انفصال الكتلة المقطوعة أفقيا عن المرقد .

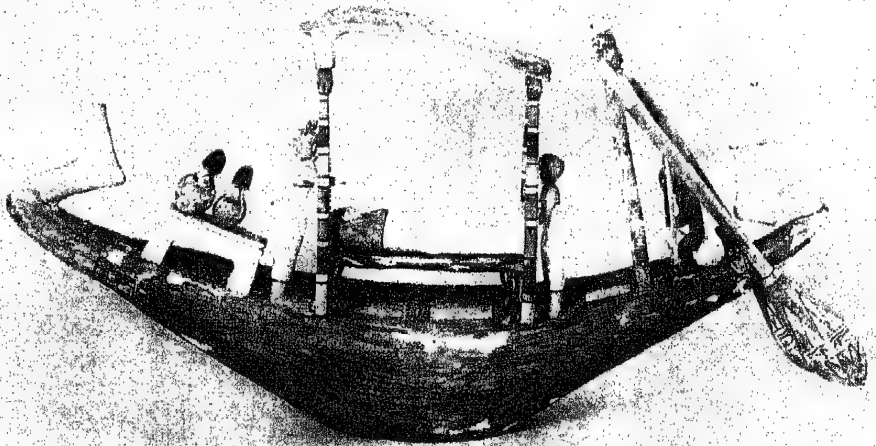
وكان عمل الأخاديد هو الأسلوب المتبع فى الوصول الى الطبقات الصخرية الجيدة . فكان يشق أخدود مفرغ أولا بطول الطبقة بالكامل بين سطح الأخدود وقمة الكتل الحجرية المراد فصلها ، ليتمكن فريق الحجارين من عمل القطوع الرأسية خلف الكتلة الحجرية وحولها ، وبذلك يمكن خفض أرضية المحجر بالتدريج . وكان الحجارون يستخدمون أزميل معدنية وحجرية يدقون عليها بالمياتد (مطارق خشبية برميلية الرأس) [شكل ٦٩] وبالمطارق الحجرية أو بمدقات حجرية مدببة الروس ليست لها مقابض . وكانت لحجارة طرة الناعمة أهمية خاصة طوال الحقبة الأسرية . وكانت الكهوف الصناعية ذات الأعمدة الصخرية الحية ، التى صنعت لحماية المحاجر من التهدم ، من ضمن الأشياء التى كان لها جاذبية لدى الرحالة فى العصرين اليونانى والرومانى (هيرودوت II ١٢٤ ، سترابو ١٧ ، ٦ ، ٣٤) .

ورغم ندرة الحجر الجيرى الجيد فى منطقة طيبة فإن آثار الدولة الوسطى تدل على أنه ظل حَجَر البناء الأول فى عصرها . وقد استخدمت جلاميد الحجارة فى البناء أيضا فى هذه الفترة ولكن بصورة محدودة . وقد كان من أثر عوامل متعددة : جذب الطبقات السفلية للمبانى للماء بواسطة الخاصة الشعرية وما ترتب على ذلك من تراكم الأملاح على سطوحها ، وحرق الحجارة للحصول على الجير المطفى لاستخدامه فى التسميد ، مع عوامل أخرى أقل أهمية - كل ذلك أدى الى الاختفاء الكامل لكل معابد الدولة الوسطى الا النادر منها .

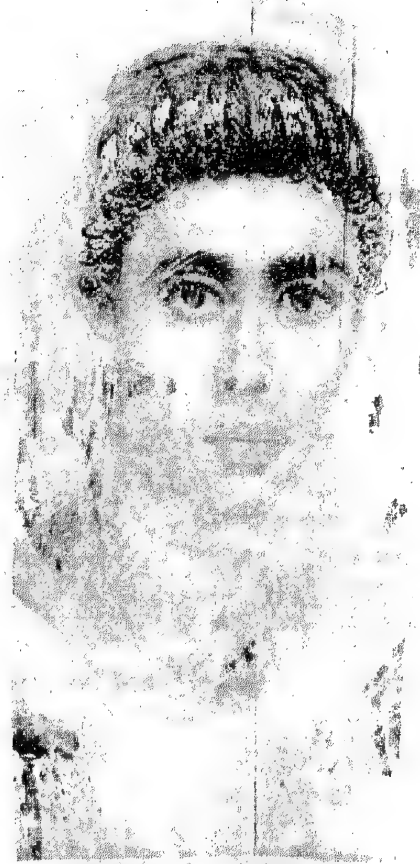
استمر الحجر الجيرى هو حجر البناء الأساسى فى أوائل الأسرة الثامنة عشرة . ثم أخذ استخدام الجلاميد الصخرية فى الانتشار منذ حكم تحتمس الثالث حتى احتل المكانة الأولى فى بناء معابد الوجه القبلى العظيمة . وسبب هذا التطور وجود أنواع جيدة من هذه النوعية قرب النهر على جانبى السلسلة ، ويسهل نقلها الى طيبة بما يكفى لاقامة المبانى الفخمة التى يأمر الفرعنة بإقامتها . وكانت الجلاميد تقطع كما تقطع الحجارة الجيرية تقريبا ، وتستخرج الكتل اما بالطريقة المفتوحة (فوق



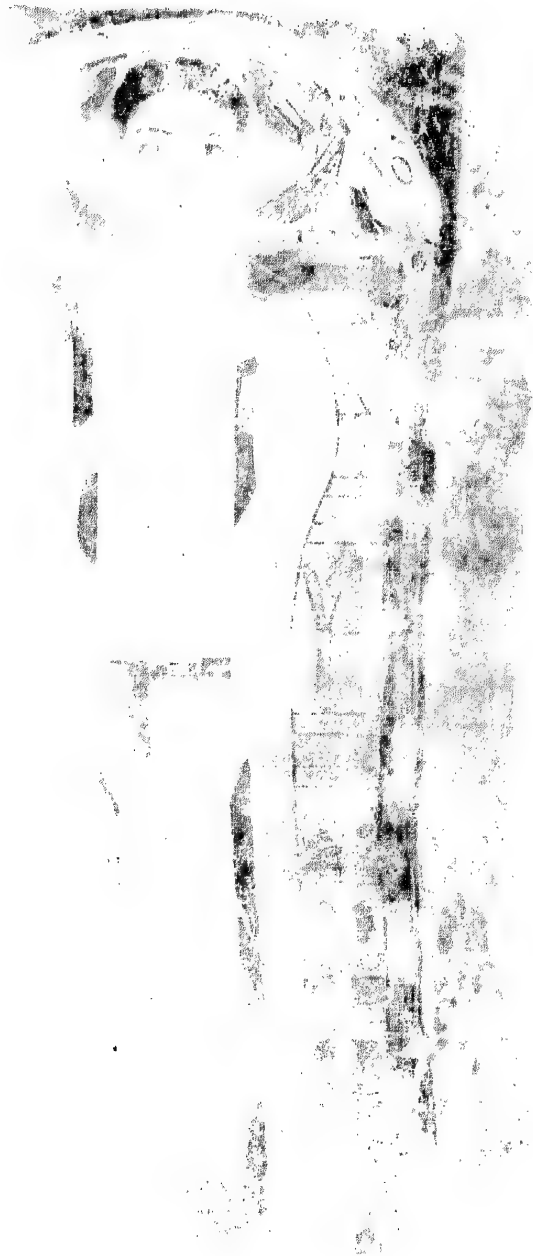
١٦ - أنية مزخرفة بأسماء تحتمس الثالث .



١٧ - نموذج خشبي لمركب جنازية .



١٩ - لوحة ملونة لوجه امرأة (بورتريه) . . . ١٨ - تابوت من الخشب للمتمولى أرتميدورس» مع لوحة للوجه (بورتريه) .



٢٠ - لوحة ملونه لأحد الأشخاص مرسومة على كفن من الكتان .



٢١ - قطع من النسيج يزdan برسوم تبين « إروتس » في مركب .

سطح الأرض) أو المغلقة (من تحت سطح الأرض) • وميزة الجلاميد سعة بحرهما (امتدادها في الفراغ) مما يوفر البعد الكافي لعمل الاعتبار والحليات بشكل جيد • ولكن هذه الجلاميد يعيها أنها لا تستجيب لأعمال الحفر المطلوبة في النقوش والنقوش البارزة ، مما تسبب في الاستعانة جزئيا في أعمال البناء بالحجر الجيري أيام الملك سيتي الأول •

وقد استخدم الجرانيت الوردي والأسود باستمرار طوال عصر الأسرات لمتانته ومظهره ، وكان الصنف المفضل منه هو الخشن المحبب • ويدل الأسلوب الذي اتبع في تلوين الحجر الجيري ، ليحاكي الجرانيت ، على المدى الذي وصل اليه المصريون في اعجابهم بالجرانيت • وقد استخدموه في عمل المداخل والأساطين والمقاصير وغرف الدفن • وموطن الجرانيت الشلال الأول عند أسوان • وفي البداية استخدمت جلاميد الجرانيت المنفصلة انفصالا طبيعيا (بفعل عوامل التعرية) • ولكن منذ عصر الدولة القديمة أصبح الجرانيت يقطع من محاجره لصنع الأساطين وتكسية المباني • وللحصول على جلود جرانيتي مناسب - من حيث قوة تحمله وجودة نوعيته - كان يتم تفتيت الطبقة العليا بالتسخين الذي يليه مباشرة التبريد السريع بالماء • وبعد ذلك تفصل الكتلة المطلوبة حسب الحجم المطلوب بدق أخذود باستخدام كرات من الدوليريت • ثم تفصل الكتلة من مرقدها بين الصخور بواسطة الأسافين • والثقوب المطلوبة لدق الأسافين كانت تعمل بواسطة أدوات حجرية أو معدنية بمصاحبة مسحوق احتكاكي مناسب (يعمل عمل الصنفرة) •

وقد استخدمت أنواع أخرى من الحجارة ، بشكل محدود ، في أعمال البناء منها المرمر والكوارتز والبازلت في بناء الغرف التي كانت لها أهمية خاصة • ومعظم هذه الأنواع ممكن الحصول عليها من مواقع قريبة من وسائل النقل البحري - علما بأن أحسن أنواع المرمر بالذات كان موطنه طحانوب التي تقع داخل الصحراء على بعد خمسة عشر ميلا تقريبا جنوب شرق العمارنة • وبعد استخراج المرمر كانت جلاميده تدفع بقوة الى الزحافات التي تجرها الثيران أو أطقم من العمال • ولتسهيل الجز كانت الأرض ترش بالماء أو أى سائل مناسب ، اذ لم يثبت بأى دليل أن استخدام العجلات كان معروفا في عصر الأسرات - رغم وجود صورة لعجلة تدفع أمامها سلما مدرجا في نقش بارز بأحدى مقابر الأسرة الخامسة تخص كا أم حسيت بسقارة • وتزداد صعوبة نقل الحجارة عندما يكون الطريق مائلا لأعلى ، وعندئذ يزداد أفراد طاقم الجر ، وقد سجل ذلك في سجلات حملات قطع الأحجار ونقلها في وادي الحمامات • وكانت هذه الحملات الصحراوية ضخمة ولكنها كانت غير منتظمة وتحكمها رغبة الفرعون وذوقه ، فهو وحده الذي يوجهها ويضمن لها النجاح • وفي الدولة الحديثة

كانت هذه الحملات تضم أسرى الحروب مع فصائل من القوات المسلحة المصرية ، وموعد ارسالها يقع عادة بين شهري ديسمبر وأبريل . حتى يتيسر للرجال مغادرة قراهم والخدمة في أعمال التحجير .

وعلى العموم كانت الأحجار تنقل بأبسط الطرق الممكنة عمليا الى أقرب موقع قرب النهر ، ثم تنقل بالمراكب الى أقرب موقع متيسر من البناء المطلوب . وكانت هذه المواقع تسوى ، وأرضها تمهد ، وتخطط فيها أماكن الجدران والمداخل باستخدام شريط القياس . وقد وصلتنا بعض التصميمات المعمارية بعدد من المباني على البرديات والشفافة . واحدى هذه الشفافة (٤١٢٢٨) وهي من الدير البحري من عصر الدولة الحديثة عليها تصميم لهيكل حوله حاجز (يعتقد أنه يتكون من أعمدة) مساحته ٢٧ كوبت مربع (أكثر من ١٤ م ٢) . ولم تكن ترسى أساسات حقيقية للمباني ، وكانت الحوائط تخطط فى أحسن الحالات بعمل خنادق قليلة الغور . ومعظم المباني المصرية لا تزيد على كونها هياكل من الدبش مكسوة بكسوة من الحجارة المربعة المصقولة . ولا يبدو أن الجبال قد استخدمت لرفع الحجارة أثناء البناء قبل العصر الروماني ، وإنما كانت وسيلة نقلها الى مواضعها العوارض الخشبية أو المراجيح ، أو المنحدرات الترابية والطوبية . وكان الحجر يثبت فى موضعه النهائي برش طبقة رقيقة من الجبس الطرى فوق الوصلات وظيفتها التليين لا اللصق .

وتوضح لنا النماذج الوفيرة والقطع التجريبية والآثار غير الكاملة التى استمرت حتى اليوم ، عندما نفحصها بعناية ، الأسلوب الذى اتبعوه فى زخرفة الأعمال الحجرية بالنقوش البارزة . فبعد تكسية الكتل الحجرية تكسية نهائية (أو بعد اعداد المواجهة الصخرية فى حالة المقابر المقطوعة) يقسم السطح المطلوب زخرفته الى مربعات برسم خطوط متقاطعة رأسية وعرضية . اما بالحفر المباشر أو باستخدام شرائط مغموسة فى المغرة الحمراء . وعلى هذه الشبكة ترسم التصميمات المطلوبة رسما كروكيا ، ينقله الرسام من نموذج مصغر مقسم بنفس الطريقة .

وفى بعض الأحيان كانت الصور ترسم على الحجر مباشرة بأسلوب الحفر الغائر . وفى أحيان أخرى كان الكروكي تحدد معالمه بعمل أخدود فى الحجر يحدد معالمه ، ثم تعمق خلفية الصورة حتى تصل الى العمق المطلوب ، ثم تشكل التفاصيل اللازمة للصورة بعد ذلك . وكانت النقوش البارزة المنخفضة الرقيقة ، التى كانت حجارة طرة اللينة الحجرية هى أنسب الخامات لحفرها ، تبرز الفن المصرى فى أحسن صوره . ولكن هذا النوع من الحفر له بعض المساوىء اذ أنه سريع التلف ، كما أنه يسهل اغتصابه (كأن ينسبه فزعون آخر لنفسه لسهولة العبث بالنقش

البارز المنخفض وتغيير معالمة) • ولعل ذلك ، مضافا اليه الرغبة فى اقتصاد الوقت والمجهود ، كان السبب فى ظهور طريقة الحفر الغائر الى مستوى ينخفض عن مستوى سطح الحجر ، وهى طريقة أقل فى قيمتها الزخرفية من الطريقة السابقة •

وكان رسم الأشكال البشرية بطريقة النقش البارز تتبع فيه تقاليد صارمة • فالوضع التصويرى للشخص البشرى لم يكن يتغير أبدا : الرأس كان وضعها التصويرى جانبيا ، والعينان شبه أماميتين ، والكتفان أماميتان ، مع ثلاثة أرباع الصدر ، والرجلان تصوران والجانب • وكثيرا ما كانت القدمان والرجلان تشكلان بدون تمييز بين اليمنى واليسرى منهما • وهذه الصفة التشريحية الفجة لم يلطفها سوى تدفق خطوط الرسم وثباتها ، مع المحافظة الصارمة على التناسب • • ويوضح ذلك بطريقة تدعو الى الاعجاب احدى لوحات الرسم تظهر تحتتمس الثالث جالسا وهذا الرسم كان بطريقة شبكة من شبك النسب [لوحة ذات خطوط طولية وعرضية على شكل مربعات للمحافظة على النسب عند نسخ الصورة كما سبق أن أشرنا] (الدولة الحديثة من طيبة ، ٥٦٠١) •

وفى نفس الوقت تقريبا ، عندما أخذ المصريون القدماء يستغلون خبرتهم فى قطع الحجارة العادية وحجارة التكبسية فى تشييد المباني وعمل النقوش البارزة ، اهتموا الى فن نحت التماثيل الحجرية الكاملة مستخدمين كان أنواع الحجارة سواء أكانت لينة أم صلبة أم زخرفية ، وعرفوا مزايا الأنواع الصلبة فى قابليتها للصقل وقوة التحمل • ولم يعيش من تماثيل الأسرة الثالثة الا النزر اليسير • وقد بدى من ذلك الوقت التوسع فى استخدام الحجارة فى بناء المقابر الملكية ومقابر الأفراد ، والمعابد الجنائزية ومعابد الآلهة على اختلافها ، فانتعشت صناعة التماثيل وظهر أثر ذلك فى كثرة ما وصلنا من تماثيل حجرية ، لأن التماثيل كانت أهم وسائل زخرفة مثل هذه المنشآت • وقد زخرفت معابد الوادى والمعابد الجنائزية فى الدولة القديمة بالكثير من تماثيل الآلهة ، وتماثيل الملك صاحب الصرح الهرمى • وقد وصلت تماثيل ملوك الأسرة الخامسة الى مستوى من الفخامة والضخامة يضعها فى مصاف أرقى منجزات الفن المصرى القديم •

وفى أعمال النحت القديمة كان الملك يتخذ وضعاً تصويرياً لا يتغير • فهو اما واقف وقدمه اليسرى ممدودة للأمام ، أو جالس على كتلة مكعبة تمثل العرش أو الكرسي • وتشكيل التمثال كان دائما أماميا وفى حالة من السكون التام (ليس به ما يدل على الحركة أو الفعل) • وكان التمثال

يرتكز على عمود خلفى يرتفع من القاعدة الى كتفى الشمال أو عنقه وأحيانا الى رأسه . ولا ندري ان كان مثل هذا العمود قد أدخل فى عمل التماثيل المصرية القديمة لأسباب تقنية - لوقاية التمثال من التفتت . أو أن مثل هذا العمود له دلالة رمزية . وكان جسم التمثال يشكّل برشاقة ويراعى فى تشكيله الالتزام بالنسب حسب قوانين صارمة محددة تشبه النسب المستعملة فى النقوش البارزة أو التصوير . وكان أهم جزء يوجهون اليه عنايتهم هو الرأس ، وذلك لاحداث أكبر تأثير ممكن فى نفس المشاهد . وكانت ملامح الوجه تشكل حسب الأسلوب المثالى لتعطى تعبيراً بأن الملك كان يحمل رأساً نموذجية . وظل هذا الأسلوب ثابتاً بدون تغيير حتى عصر الدولة الوسطى ، وفيها نشاهد تماثيل كتلك الخاصة بالملك سنوسرت الثالث (نماذج ٦٨٤ - ٦٨٦ بالمتحف البريطاني - شكل ٧٠) التى تتميز بملامح الوجه والسحنة العائسة الصارمة المعبرة بشكل ما عن طبيعة صاحبها .

ومنذ عهد الملك أمنحتب الثالث فى الدولة الحديثة أصبحت تماثيل الملوك تنحت من الحجارة الصلبة وصارت أهم سماتها الضخامة ، وأشكالها تميل الى المثالية ، ولكنها رغم ذلك لم تكن تضيف على الملوك صفة الالهية كما كان الحال فى الدولة القديمة . وهذا الأسلوب واضح جدا فى مجموعة تماثيل ورؤس الملك أمنحتب الثالث التى استخرجت من معبد الجنائزى وهو الآن محطم . وموقع هذا المعبد خلف تماثيل ممنون العملاقين بطيبة . ويوجد عند النهاية الجنوبية لرواق التماثيل المصرية تماثلان جالسان من الجرانيت الأسود (٤ ، شكل ٧١ ، ٥) تمثل التماثيل التى وجدت فى معابد الدولة الحديثة أصدق تمثيل . وتستحق الرأس الضخمة المشكلة من الحجر الجيرى (نموذج ٣) الاشارة بها لضخامة حجمها مع جودة نحتها . والمعالجة الفنية الغريبة فى تشكيل أمنحتب الثالث نفسه كما يظهر من التماثيل المجاورة (٦ ، شكل ٧٢ ، ٧) بمثابة ارهاص للتحوّل الفجائى الذى طرأ على النحت فى فترة العمارة . ويمثل هذا النوع من الأسرة التاسعة عشرة عدد من تماثيل رمسيس الثانى أكبرها (نموذج ١٩٠ - لوحة ٧) من خير النماذج بالنسبة لتماثيل هذا الملك العملاقة . والتمثال مصنوع من قطعة واحدة من الحجر الجرانيتى وبه شح جيولوجى (غيب طبيعى فى الحجر نفسه) . والتباين الواضح حالياً بين الجزء الأعلى والجزء الأسفل من الرأس قد يكون فى الأصل قد أخفى باستخدام الطلاء . ويوجد لنفس الملك تماثل جذاب أصغر حجماً يمثل وهو صغير السن .

والأسلوب الذى كان يتبع فى تشكيل التماثل يبدأ برسم التصميم بالفرزة الحمراء على قطعة حجرية حجمها وشكلها من المواصفات المطلوبة .

بعد ذلك تبدأ عملية تنفيذ التمثال حيث يقوم المثال بنحت التمثال مبدئياً بدون عمل أى تفصيلات للوجه ولا الذراعين ولا القدمين . وكان فى هذه العملية ، كما فى تشكيل الملامح بعد ذلك ، يستخدم شبكة القياس فى خطوات متتابة . وكان تشكيل التماثيل من الحجارة اللينة أسهل نسبياً ويستخدم فيها الأزاميل النحاسية (وبعد ذلك استخدمت الأزاميل البرونزية) . أما الحجارة الصلبة فكان يستخدم فى تشكيلها كرات الدولوريت لسحق الأجزاء الزائدة ، أو بالكحت باستخدام حجارة ذات أحجام مختلفة مع مسحوق احتكاكى مناسب مثل رمل الكوارتز . وكان النشر يستخدم فيه الشفرات ذات المقابض الخشبية ليس إلا مع الاستعانة بوسط احتكاكى مناسب . وكانت ثقب التماثيل والتجاويف المطلوبة تتم بنفس الأسلوب المتبع فى حالة الأوانى الحجرية .

وكانت الخطوات الأخيرة فى تشطيب التمثال تتم بالبصر فقط وتتركب من التشكيل النهائى للملامح بأسلوب الخدش وبكثير من الصبر ويتبع ذلك عملية الصقل . بعد ذلك تزال آثار كل عمليات الحفر والتشكيل ويصقل التمثال وينعم بصفة نهائية . وقد تضاف للتماثيل نقوش أخرى . وجرت العادة حتى فى التماثيل جيدة الصقل أن يرش سطح التمثال بالألوان ، لاضفاء الحيوية اليه كما يظهر كأنه صورة مكررة من صاحبه .

وأقدم تماثيل الأفراد فى المتحف البريطانى ترجع الى الأسرة الثالثة ، وخير نماذجها فى أسلوب الحفر والمهارة الفنية تمثال من الجرانيت الأحمر لبناء السفن عتخ وا يصوره جالسا وهو يحمل فوق كتفه بلطة (١٧١ ، شكل ٧٣) . وتماثيل الأفراد كلها مقبرية تحاكي فى أسلوبها التماثيل الملكية : فهى ساكنة (غير معبرة) مصورة من الوضع الأمامى ، وذات ملامح مثالية الا أنها خالية من أثر التسلط مثل التماثيل الملكية . وتتوقف قيمة هذا النوع من التماثيل على مدى الاهتمام الذى بذل فى تنفيذ التفاصيل والوقت المبذول فى عمليات الصقل والتشطيب .

وفى مصاطب الأسرة الرابعة كان من المعتاد صنع تماثيل ثنائى لصاحب المقبرة وزوجته ويمثل هذا النوع فى المتحف البريطانى تماثيل كاتب وحتب حرس (١١٨١ ، شكل ٧٤) ، وتماثيل ننخفت كا (١٢٣٩ ، شكل ٧٥) الضخم المنحوت من الحجر الجيرى الملون يعتبر نموذجيا بين آثار الأسرة الخامسة . أما تماثالا أمين القصر ميرى اللذان يمثلانه وهو جالس فهما من الأسرة الحادية عشرة (٣٧٨٩٥ ، ٣٧٨٩٦) فيدل أسلوب نحتها على العودة للنزعة المركزية القديمة فى الحكم واستقرار الوضع السياسى عقب عصر الانتقال الأول . ويبدو أنه أثناء حكم الأسرة الثانية -

عشرة بدأ السماح للأفراد في وضع تماثيل لهم بالمعابد ، فظهرت أشكال جديدة بسيطة التنفيذ اختصارا للوقت ، منها التماثيل الواقفة والجالسة المكسوة بالأردية والعباءات الضيقة من العنق الى الكعبين . كذلك ظهرت التماثيل الكتلية من حجر واحد صاحبها في وضع متقرفص لا يظهر منه سوى الرأس والذراعين والقدمين . ومن أقدم تماثيل هذه النوعية تمثال سي حتحور ، خازن الملك في عهد أمنمحات الثاني ، وهو محفوظ داخل كوته الأصلية (٥٦٩ ، ٥٧٠ - شكل ٧٧) . وقد استمر إنتاج هذا النوع من التماثيل حتى عصر البطالمة .

والتماثيل الجالس المصنوع من الحجر الجيري والذي يصور تنى شبرى جدة الملك أحمس مؤسس الأسرة الثامنة عشرة - وهو واحد من تماثيل كرسهما لها أحد أفراد العائلة - يدل على العودة الى أسلوب عمل تماثيل متقنة وهو أسلوب افتقدناه في عصر الانتقال الثاني (٢٢٥٥٨) . ويتبين من تماثيل الحجارة الصلبة لكبار موظفي الأسرة الثامنة عشرة مدى تمكن المثاليين وسيطرتهم الكاملة من الناحية التقنية على تشكيل التماثيل . ومعظم هذه التماثيل تقليدية سلفية في أسلوبها ، ولكن البعض منها - مثل تمثال سننموت وهو يحتضن الأميرة نفروع (١٧٤ ، شكل ١٥) الذي يسترعى الانتباه - تعتبر مبتكرة للغاية . وأثناء الدولة الحديثة ، وقبل فترة العمارة بدأ الاهتمام باظهار الملابس العادية وأغطية الرأس بطريقة متقنة . ومن هذا النوع يوجد بالمتحف البريطاني تمثال ثنائي لرجل مجهول وزوجته (٣٦ ، شكل ٧٨) . وكان كثير من مجهود الفنان يوجه لصنع التفاصيل الدقيقة المتكررة الخالية من الحيوية تقريبا .

وآخر فترة ظهرت فيها تماثيل عظيمة بدأت بالأسرة الخامسة والعشرين ، حيث ظهرت جنبا الى جنب مع الطرز القديمة - التي تحاكي آثار الدولتين القديمة والوسطى - أنماط أخرى اتسمت بالواقعية وكان لها قبول لدى متذوقي الفنون . ونخص بالذكر منها الرأس الجيرية وهي تمثل رجلا مسنا (٣٧٨٨٣ - شكل ٧٩) . وفي هذه الفترة زاد استخدام الحجارة الصلبة في صنع التماثيل بشكل كبير ، وخصوصا أنواع الشست والبازلت ، التي استمر ينحت منها التماثيل حتى نهاية العصر البطلمي حسب التقاليد العريقة الموروثة التي اكتسبها المثالون المصريون على مدى آلاف السنين .

التصوير الملون

أول أشكال التصوير الملون ظهورا في مصر هي الزخارف الموجودة على فخار عصرى نقادة الأول والثاني (شكل ٨١) . وفي عصر الأسرات

استخدم التصوير الملون بحرية على البردى والجص والبلاستر والفخار والحجارة والخشب . ومن الغريب أنهم لم يستخدموا النيل (القماش الكتاني) كأرضية للصور الملونة الا فيما ندر . وقد استمر هذا الوضع حتى العصر الروماني وفيه ظهرت الأكفان الكتانية وعليها صور ملونة للمتوفى ولمشاهد أخرى مع صور لبعض المتاع الجنائزى . ومن النماذج النادرة التي خرجت على القاعدة مجموعة من الثياب الكتانية الصغيرة الحجم ، من الدولة الحديثة ، تحتوى على مناظر ملونة ذات أهمية جنائزية ، كانت توضع فوق صدور التوابيت الخشبية المشكلة على هيئة أشكال آدمية بطيبة (٤٣٢١٥ - ١٦) .

وكانت الصبغات التي تحضر منها الألوان اما صبغات طبيعية من أصل معدنى أو صبغات صناعية تحضر بتوليف عدد من الألوان المعدنية الأصل . وكان مصدر اللون الأسود هو الكربون وقد حصلوا عليه من السناج ، ومن هباب القناديل ، ومن مسحوق الفحم النباتي . وكان مصدر اللون الأزرق هو مسحوق اللازورد أو الفريتة (مواد متكلسة صلبة تتركب من السليكا والنحاس والكالسيوم لم تعرف قبل الدولة الوسطى) . وكان مصدر اللون الأخضر مسحوق ملح معدنى يسمى الملائيت . أما اللون الوردى فكان مصدره أكسيد الحديد ، واللون الأحمر مصدره المغرة الحمراء ، ثم اكتشفوا المغرة الصفراء واستخدموها كمصدر للون الأصفر فى العصر البطلمي مع استمرار المغرة الحمراء كمصدر للون الأحمر . وكانوا يحصلون على الصبغة بسحق حبيبات المادة الملونة سحقاً ناعماً باستخدام الهاونات الحجرية ، ثم يضيفون إليها قليلاً من الغراء أو الصمغ كمادة لاصقة .

وكانت الفرش هي أداة التلوين بأشكالها المختلفة . وكانت أكبر أنواع الفرش تصنع من عصى خشبها ذو قوام ليفى يغمر أحد الطرفين فى الماء ثم يفرم حتى يطرى ، وهذه الفرش كانت تصور بها المساحات الكبيرة . وكانت هناك فرش رقيقة ناعمة تصنع من عود واحد من البوص المفروم الطرف تستخدم لرسم التفاصيل والكروكيات والأشكال الدقيقة ، وهذه الفرش تماثل تماماً الفرش التي كان يستخدمها الكتاب فى نسخ النصوص .

وقد حل التصوير الملون محل الحفر بالنقش البارز فى رسم المناظر فى مبدأ الأمر لأسباب يعتقد أنها اقتصادية . ذلك بأن الحجر الجيري فى منطقة جبانة طيبة معروف بانخفاض جودته ، لذلك كانت ترسم المناظر المقبرية عليه بطريقة التصوير الملون - الا فيما ندر (ويوجد نماذج من هذا النوع بالقاعة المصرية الثالثة) . وكان يحضر من أجل التصوير سطح

ناعم كأرضية للرسم بطلاء الجدران الخشنة للدهاليز والغرف بالمقابر بطبقة من الجص الطيني ، وهى العملية التى تعرف فى المعمار باسم التبطين والتلييس ، وذلك لتنعيم السطح وتسويته . وفوق هذه الطبقة كانت توضع طبقة أخرى من الجص الجيرى . وبعد ذلك كانت تستخدم الجبال المغنوسة فى المفرة الحمراء لرسم شبكة القياس المعروفة لضبط النسب أثناء الرسم كما هو الحال فى النقوش البارزة . وكان يرسم فوق هذه الشبكة التصميمات المطلوبة على هيئة كروكى . وبنفس الطريقة كانت الأشكال البشرية ترسم (ففى منظر لاحدى المآذب من احدى مقابر طيبة (٢٣٧٩٨٤ - لوحة ٩) صورت العازفتان من وضع المواجهة (صورة أمامية) كاملتى الوجه بالطبع بينما صورت الراقصتان من الوضع الجانبي (صورة بروفيلىة) استثناء للقاعدة) . ولم يعرفوا المساقط فى تصوير المناظر الطبيعية ، فتبدو كما لو كانت منظورا إليها من أعلى كما يفعل الطير . وخير الأمثلة على ذلك مشهد لبركة سمك صناعية فى حديقة الكاتب نب آمون ، موزع حولها مجموعة من الأشكال (٣٧٩٨٣) . وحتى الأسرة الثامنة عشرة كانت ألوان المناظر صريحة وبعد ذلك بدأ الأخذ بفكرة التظليل الى حد ما . ويلاحظ ذلك فى منظر المأدبة السابق الإشارة اليه (٣٧٩٨٤) فنرى بواطن أقدام ورءوس أصابع العازفتين قد ظلمت . وقد صورت الأردنية الفضفاضة كما لو كانت شفافة . أما الأطراف فكانت ترسم أولا باللون الأحمر أو الأصفر ثم يعاد عليها بخطوط بيضاء بها تعريق . وتظهر براعة المصور الحقيقية فى استخدام الفرشاة عند رسم التفاصيل ، وبالأخص الطيور والحيوانات ، مثل جسد الأرنب البرى (٣٧٩٨٠) ، وفراء القط ، وتفاصيل الفراشات والطيور (٣٧٩٧٧) أو فى السمات المميزة للأوز (٣٧٩٧٨) . وحسب العرف الفنى كانت بشرة الرجل تلون باللون البنى المائل الى الحمرة (الطوبى) ، وبشرة المرأة باللون الأصفر . أما باقى الأشياء خصوصا الحيوانات والطيور والسمك والنبات فكانت تلون بالألوان الطبيعية فى معظم الأحوال .

بعد الفراغ من التصوير بالكامل وجفاف الألوان كانت الصور تطلّى بطبقة من دهان شفاف لا لون له غير معروف لنا .

صناعة الطوب

على الرغم من أن الحجارة استخدمت منذ بداية عصر الأسرات فى بناء الآثار الجنائزية للملوك والأفراد ، ثم استعملت بعد ذلك فى إقامة المعابد لعبادة الآلهة المختلفة (بيوت الآلهة) ، فإن البيوت سواء أكانت على هيئة قصور ملكية أم بيوت سكنية لعامة الناس كانت تبني من الطوب المصنوع من طمى النيل المجفف بحرارة الشمس وهو ما نعرفه باسم اللبن أو الطوب النى . وكان الطوب يكفيه عمال أقل خبرة ومهارة من عمال

المحاجر اللازمين لقطع الأحجار : كان الطوب أسهل فى التداول والنقل بصورة جماعية عن الحجارة ، كما كانت الخامة المطلوبة لصناعة متوفرة تحت الطلب . وأثبتت التجارب أن المباني المقامة من اللبن صالحة لبناء الأحياء السكنية . وكانت المساكن المبنية من الطوب قوية التحمل بما فيه الكفاية ، إذ لم تكن هناك عواصف فجائية خطيرة مما يسبب تصدع المباني إلا فيما ندر . كذلك كان تكيف مثل هذه المباني ميسورا أما بتوسيعها أو بتقسيمها لتلائم حاجات الأسر .

ويوجد نموذج خشبي عثر عليه فى إحدى مقابر الدولة الوسطى ببني حسن (٦٣٨٣٧ - شكل ٨٠) يوضح طريقة صناعة الطوب . فكان الطوب يصنع من طمي النيل الناتج من الفيضان ، وكان المصريون القدماء يختارون بخبرتهم خير الترسيبات الطميية المجاورة لموقع البناء لصناعته ، والتي تحمل فى السلال والجرار وتنقل الى فناء يخص لصناعته ، وهناك يقلب ثم يضاف اليه الماء من أى مصدر قريب (بركة أو ترعة أو غيرها) تدريجيا مع التقليب المستمر بالأقدام أو المجارف ، ويخلطون معه القش أو العصافات النباتية ليزداد تماسكا وتحسن صفاته البنائية .

بعد هذه العملية يكون الطمي معدا لتشكيله فى قوالب : كان الخليط ينقل فى السلال أو الجرار الى صانع الطوب الذي يقوم بصبه فى قوالب ، مستخدما فى ذلك قالبا مجوفا مستطيلا من الخشب بحجم القالب المطلوب . وكانت القوالب ترص متجاورة متوازية على الأرض وأيديها تجاه الصانع ثم يرش بعض القش على أرضية كل قالب وجوانبه ، ثم تحشى القوالب بالطمي وتسوى اما يدويا أو باستخدام المجارف ، ثم ترفع القوالب تاركة الطوب طريا ، وتكرر العملية حتى تمتلئ ساحة الفناء بقوالب الطوب فى حالة طرية . ويترك الطوب فى الفناء على هذه الصورة يومين أو أكثر حتى يجف طبيعيا بتأثير الجو الطبيعي وحرارة الشمس . وبعد تمام جفافها تنقل قوالب الطوب على زكائب (فى العادة كل زوج معا على نير واحد يحمله الحمال على كتفه) . (النموذج ٥٤١٣ ، من طيبة ، الدولة الحديثة ، ٣٥٩٢٨ - ٢٩) . وقد تختم قوالب الطوب وهى ما زالت طرية بخاتم دمع خشبي يحمل اسم أحد الملوك (مثلا النموذج ٦٠١٢ عليه اسم تحتمس الثالث ، والنموذج ٦٠١٦ يحمل اسم أمنحتب الثالث) كما يحمل اسم المبنى الذى سوف يستعمل هذا الطوب فى اقامته . والطوب المدموغ بأسماء أفراد (مثل النموذج ١٣١٧٦ الخاص بمدير معبد آمون المسمى جحوتى مس) يعتبر نوعا مختلفا ، لأنه كان يستخدم فقط فى أعمال الزخرفة بالمقبرة الخاصة .

وبالرغم من أن تقنية عمل الطوب الأحمر (المحروق) كانت معروفة منذ الأزمنة القديمة ، إلا أنه لم يستخدم إلا في حالات خاصة في القصور فقط لبعض مزاياه ، فكانت ترصف به أرضيات البدرومات التحت أرضية لحمايتها من الرطوبة . وأقدم استخدام للطوب الأحمر على هذا النحو كان في الدولة الوسطى (١٩٠٠ ق.م . تقريبا) . وظل استخدامه بعد ذلك محدودا ثم انتشر الى حد ما في العصر الروماني .

واختلفت قوالب الطوب في أحجامها حسب الاستعمال وتاريخ الإنتاج . ففي أوائل عصر الأسرات كانت هذه القوالب ذات أحجام صغيرة ، ثم بدأ حجمها يزيد حتى عصر الدولة الوسطى ، وبعد ذلك أخذت أحجامها تتذبذب حتى الأسرة السادسة والعشرين ، وبعدها أخذت تضمر مرة أخرى حتى عصرنا الحاضر . وعلى العموم استخدم نوعان متميزان من قوالب الطوب : قوالب صغيرة لبناء البيوت والمقابر أبعادها ٣٠ × ١٥ × ٨ سم تقريبا ، وأخرى أكبر حجما لاقامة الأبنية الرسمية يصل طولها الى ٣٥ سم أو ٤٠ سم ، فالفرق اذن في طول القالب فقط .

الخزف :

طوى النيل من الخامات الطيبة التي يمكن أن يصنع منها العديد من الأدوات المنزلية ، وبخاصة الأواني . وأقدم الأواني المعروفة يعود الى حضارة البداري ، وكانت برميلية بسيطة من النوع المفتوح الذي ليس له حافة ولا عراو ، وجدرانها رقيقة ، وصنعها منتظم ومستو بشكل يثير الدهشة ، مع أنها كانت تصنع يدويا بدون الاستعانة بأية آلة . وكانت هذه الأواني قبل احراقها تصقل باستخدام كريات من الكوارتز فتكتسب اللون البني اللامع . ومع أجل التنويع كانت الأواني تطل كليا أو حول الفوهة (الطرف المفتوح) باللون الأسود بالتعريض لدخان الفحم النباتي . ومن خصائص أواني هذا العصر الخط الخزفي المتوج ، وكان يصنع بأداة تشبه المشط تمرر على سطح الطمي الطرى (نموذج ٥٩٦٦٧ من البداري) .

وفي البيئات التالية لعصر ما قبل الأسرات كان الخزف بالطبع من نفس النوع ، ولكنه تطور بشكل كبير في شكله وحجمه . وظهرت الفوهات ذات الحافة واثنان أو ثلاثة من عراوى الحمل لرفع الاناء . وكان أكثر التجديدات وضوحا هو ادخال الزخارف المطعمة الملونة وأحيانا الزخارف التشكيلية . وفي العصر العمراني (حضارة نقادة الأولى) كانت النقوش الحيوانية قد ظهرت ، مثل فرس البهر (٣٠٩٦٥) ، والسبع (٤٩٠١٩) ، والحية (٣٠٩٧٠) وقد زخرفت إحدى الطاسات غير العميقة من المطاير (٦٣٤٠٨) قرب الحافة بخمسة من أفراس النهر بالطين . وشكلت

سحلية زاحفة الى أعلى على السطح الخارجى لناء ملون باللون الأسود والأحمر غير معروف المصدر (٥٣٨٨٥) .

وأقدم النقوش على الخزف كان معظمها تصميمات هندسية ملونة باللون الأحمر أو الكرىمى وكانت تنفذ على الخزف المصقول . أما النقوش المصورة مثل الانسان والحيوان والنبات فكانت أقل انتشارا . وكانت حدود النقش تظلل بخطوط عرضية كثيرة . وتظهر قدرة الرسام المصرى على رسم الشكل العام للحيوان بأقل قدر من الخطوط فى شكل فرس النهر المرسوم باللون الأبيض على سطح اناء أحمر (٥٣٨٨٢) .

وفى العصر الجرزى (حضارة نقادة الثانية) تميزت الخزارف بلونها الاحمر أو الأرجوانى على أرضية الفخار التى صارت الآن برنقاليه فاتحة (لونها بقرى) أو احمر باهنا (مائلا للوردى) ، يتوقف على لون وطبيعة الطمى فى وديان شرق قنا - وفيها صناعة الفخار مازالت مزدهرة حتى اليوم . واستمر استخدام الأشكال الزخرفية الهندسية ولكن بصورة أكثر تنوعا ، وأصبح اللون يملأ فراغ الشكل كله . وفى هذه الفترة ظهرت الألوان ذات الشكل البصلى بارتفاع ٦٠ سم تقريبا ، وزخارفها متناثرة عشوائيا بلا سبب معروف (شكل ٨١) . والأشكال مصممة فى أنصاف دوائر ذات أهداب قد تكون كروكية لسفينة لها مجاديف : فى مقدم السفينة يوجد غصن لنبات مجهول يشبه الصبر أو الموز الأفريقى . وللسفينة قمرة أو هيكل مركزى يخرج منه صارى ذو سمات تطورت الى علم اقليمى . وبجوار القمرة كثيرا ما تصور امرأة فى وضع مميز يداها فوق رأسها والخطوط المتموجة تمثل الماء وعلى صفحته تظهر طيور ذات سيقان طويلة ،سمى فيما بعد « نيو » « niw » وهو يضاهى طائر البشرش أو النعام . ورسمت زخارف أخرى حلزونية فى هذه الفترة ربما لشكل الحجارة الخزفية (٣٠٩٠٨) . ويوجد مشهد غير مألوف مصبور على صندوق مفتوح مستطيل فخارى من العمارة (٣٢٦٣٩ - شكل ٨٢) : على جانبيه الطويلين صور الغزلان طويلة القرون ، وخطوط عرضية ورسوم على شكل حرف S . وعلى جانب من الجانبين القصيرين صورت المركب السابق ذكرها ، وعلى الآخر صورت أربع سمكات تقضم كرة من الغداء .

وفى نهاية عصر ما قبل الأسرات ، كان انتاج الخزف المحلى المزخرف فى مصر قد انتهى تماما : وحتى طراز الأوانى ذات اللون الأحمر مع الأسود والتى استمر انتاجها فى كل بنىات مصر طوال ذلك العصر أصبحت لا تنتج فى حدود مصر الحقيقية ، لكنها استمرت فقط فى النوبة ، ثم ظهرت مرة أخرى فى مدافن النوبيين فى مصر فى عصر الانتقال الثانى فيما عرف بالقصور المقبرية . ووجدت أعداد كبيرة فى ذلك الوقت من

الأواني المزخرفة الأجنبية ، مما يدل على رواج التجارة الأجنبية (الاستيراد) في مصر في الألف الثالثة ثم الثانية قبل الميلاد . ومنذ ذلك الوقت استمر تدفق هذه الأواني على مصر خلال الدولتين القديمة والوسطى عدا الأسرتين الثانية والثالثة . وهذه الأواني الخزفية المستوردة هي النماذج الأصلية التي تطورت صناعة الخزفيات المصرية على مثالها ، ومنها الأباريق الأنبوبية الطرف (٥٨٠٣٢ ، من الأسرة الرابعة) . وأثناء الأسرة الثانية عشرة ثم عصر الانتقال الثاني عثر على أوان وشققات أصلها من مينون وقبرص وسوريا . ومن ضمن الأواني المستوردة التي انتشر استعمالها في مصر والنوبة نوع من الأباريق الصغيرة السوداء غالبا ، مرسوم عليها زخارف باللون الأبيض (عرف باسم خزف تل اليهودية) .

والأواني التي صنعت خلال عصر الأسرات كانت كلها للاستخدام العادى في الحياة اليومية ، وأكثر أشكالها شيوعا الشكل البصلى الفاقد للحواف الحقيقية (أى الشفة) والأذان والميزاب (البزبوز) [الا في الأواني المستوردة] وذلك حتى نهاية الأسرة الثامنة عشرة . وكانت قاعدة الاناء إما مفلطحة أو مسننة كي يمكنه الاستقرار على الأرض معتدلا ، وأما مدورة بحيث يمكن وضعه على حامل خشبي خفيف (٢٤٧٠ ، ٢٤٧١ ، الدولة الحديثة - ١٤٠٠ ق.م . تقريبا) ، وأحيانا كان حامل الاناء من الفخار الحلقى . وكانت الأواني تنقش أحيانا بالهيرايقية لتسدل على الغرض من استخدامها الاناء . وكانت جرار التخزين المضخمة (الزلع) المستندقة القواعد تستخدم للنبيذ والجمعة ، وأما الأنواع الصغيرة البصلية الشكل فكانت تخصص لحفظ الحبوب والفواكه المختلفة واللحوم والزيت والعسل ودهن الطعام . وكانت القدور البرميلية المفتوحة تستخدم غالبا في الطبخ أو في صهر المعادن ، أما الأطباق الفخارية المفلطحة فكانت تستخدم في تقديم الطعام .

ولم يلون الانتاج المحلى مرة ثانية الا في منتصف الأسرة الثامنة عشرة ، وأحسن أنواعه ما أنتج في العمارنة . وكانت الجرار تلون بلون أزرق فاتح على أرضية من اللون الأصفر الفاتح (البقرى) ، أما التفاصيل فكانت تلون باللونين الأحمر والأسود . ومعظم الزخارف على هذه الجرار كانت أشكالا نباتية تمثل بثلث وأوراق الزهور مرسومة أفقيا لتحاكي أكاليل الزهور المرسومة على جدران المقابر ، ويبدو أن مثل هذه الجرار كانت تستخدم في حفظ الأكاليل (٣٧٩٨٤ ، ٣٧٩٨٥ ، الدولة الحديثة - من طيبة سنة ١٤٠٠ ق.م .) . وتوجد بالمتحف البريطاني زهرتان من هذا النوع (٥٩٧٧٤ - ٥) عليهما نقوش هيرايقية بالحبر تذكر أن محتوياتهما من النبيذ المجلوب من احدى حدائق الكروم بالدلتا . وأحيانا كانت النقوش تحفر بالنقش البارز على هيئة رعوس الالهة تحور (٥٨٤٦٠) .

وعند نهاية الأسرة الثامنة عشرة ارتدت الأواني المصرية الى اللون الأسمر الفاتح والاستعمال اليومي العادى . ولم تظهر الآنية المزخرفة مرة أخرى الا فى العصر الرومانى ، وأحسن ما أنتج منها نوع من أواني الطبخ المفتوحة ذات الجدر الرقيقة عثر عليها فى جبانات مروي ، مقتبسة من الفن الفرعونى والفن الهيلينى . والمتحف البريطانى به نماذج من هذه النوعية عثر عليها فى حفائر فرس جنوب النوبة . وقده استمر انتاج الخزف المزخرف خلال فترة الاضطرابات التى أعقبت اضمحلال مملكة مروي لدى جماعه مجهولة أعطيت الرمز س ، قد يكونون من البلميين أو أهل نباتا وردت أسماؤهما فى النصوص . ولدى المتحف البريطانى نماذج أصلية من هذه النوعية واردة من قصر أبريم .

الفخار (التراكوتا) :

على الرغم من استخدام الطمى بكثرة - فى مصر القديمة - لانتاج الطوب وصناعة الأواني والأدوات المنزلية ، فقد كان من النادر استخدامه فى صنع التماثيل . وقده بقيت من عصر ما قبل الأسرات بعض تماثيل فخارية فجة لنساء مترهلات ثقلات الأرداف ، معقوفات الوجوه (شبه متقاربة) بارزات النهود ، غليظات السيقان ، راكعات رافعات أيديهن فى أغلب الأحوال . ولدى المتحف البريطانى تمثال غير عادى من البدارى (٥٩٦٧٩ - شكل ٨) ، تشكيكه أكثر واقعية ، وهو تمثال واقف يده متقاطعتان : عثر عليه فى العمارة ضمن أثاث جنازى مع تمثال غريب يتكون من أربعة ثيران (٣٥٥٠٦) . ولم يظهر المصريون ميلا كبيرا بعد انقضاء عصر ما قبل الأسرات لانتاج تماثيل فخارية ، وكان معظمها - فيما عدا تماثيل الحيوانات فى الدولة القديمة - تماثيل نسائية فجة تمثل الأسيرات وهن مكبلات (٥٦٩١٢ - ٣) ، الغرض من تشكيكها - على الأرجح - ضمان الحمل بوسيلة سحرية ، وتأمين الولادة ، أو التغلب على الأعداء أو القوى الشريرة . ويستثنى من هذه القاعدة مجموعة من الأواني مشكلة على هيئة حيوانات من الفخار الأحمر المصقول ، والشكل الغالب يمثل امرأة تحمل طفلها على ظهرها (٢٤٦٥٢ ، ٥٤٦٩٤) وهى من النصف الثانى من الأسرة الثامنة عشرة .

ولم يصبح الفخار خامه نموذجية الا فى العصر المتأخر عندما زاد تأثير الثقافة الاغريقية والهيلينية على البيئة المصرية ، وعلى نمط الحياة اليومية فى مصر . وبالمتحف البريطانى عدد من الرعوس الفخارية لأفراد من جنسيات مختلفة - من القرن السابع تقريبا - كشف عنها فى منف . وقد انتشرت صناعة التماثيل الفخارية فى العصرين البطلمى والرومانى .

وكثير من التماثيل الصغيرة النذرية منها والمنزلية مشكلة بشكل الآلهة الشافية أو المنقذة • كذلك بدأ فى العصر الرومانى انتشار القناديل الفخارية • وبعضها مثل القنديل ذى الفتيلتين المحمول على قائم مشكل على هيئة الاله بس - وهو من الفيوم (١٥٤٨٥) - يعتبر مبتكرا ، ولكن غالييتها كانت نمطية حسب النمط الشائع بحوض البحر المتوسط • والنمط المعتاد للقنديل كان الشكل العدسى (مثل العدسة المزدوجة التحدب يقرب فى شكله من شكل العين) يصنع من قطعتين من الفخار التشكيلى ، كثيرا ما يختم على القاعدة بخاتم الصانع ، أو بحرف (هجائى) أو بشكل هندسى بسيط • وهذا النوع من القناديل له فتحة مركزية لصب الزيت ، وفوهة مثقوبة لوضع الذبالة أو الفتيل الكتانى أو المصنوع من البردى المقتول • وشاع نوع من القناديل سطحه العلوى مشكل على هيئة ضفدع ، وجسمه أحيانا كان يثقب باستخدام الابرة (٣٨٤٥٣) • ومعظم هذا الانتاج من القرنين الثالث والرابع الميلاديين • ومن أنواع القناديل النادرة نوع مشكل على هيئة رأس آدمية ثقب الزيت فيها أعلى الجهة والفتيل عند قاعدة الرقبة (١٥٤٨٧) • وهناك نوع آخر نادر هو القنديل ذو اليد الحلقية المزخرف بزخارف تتكون من ضفدع مع حيوانات ميثولوجية (٢٠٧٨٥) • وقد استمر استخدام القناديل الفخارية فى العصر القبطى •

الخزف والحجارة اللامعة

الخزف اللامع المصقول كان النموذج الذى انتشر أكثر من الخزف العادى فى عصر الأسرات ، الا أنه كان معروفا قبل ذلك العصر • وأول أنواع الحجارة المصقولة التى عرفها المصريون القدماء هو الخزف ، والمواد المركبة ، والكوارتز الصلب ، أو الأستيتيت التى تستخدم كحشو (فى تركيب جسم الخزفة) • واستمر استخدام الكوارتز على هذا النحو حتى نهاية الدولة الوسطى ، خصوصا فى صنع الخزف والتماثيل والعلاقات ، ونظرا لصلابته وصعوبة تشكيله أخذ استخدامه فى التراجع • أما الأستيتيت فكان من السهل تشكيله لصنع الأدوات الصغيرة وذلك لأنه من الحجارة اللينة ، لذلك استخدم فى صنع التماثيل الصغيرة التى تمثل الآلهة والتماثيل • وقد أثبت استخدامه أنه صالح جدا للصقل والتلميع ، وأنه لا يتحلل بالحرارة • والأشياء التى صنعت من الأستيتيت متوفرة على مدى الحقبة الأسرية ، وجدير بالذكر أنه كان أكثر الخامات استخداما فى صنع الجعاريين •

يتركب الخزف من أصل يتكون من رمل الكوارتز أو جسيمات الكوارتز أو الكوارتز المتبلور المسحوق سحقاً ناعماً • مثل هذا الأصل فى حالته الجافة يكون هشاً خفيف القوام غير متماسك • ولا نعرف

بالضبط كيف كانوا يجعلون مثل هذه الجزئيات تترابط بحيث يمكن تشكيلها . وأحد التفسيرات التي أعطيت تفترض أنهم كانوا يخلطون بالأصل محلولاً مخففاً من النطرون أو الملح يتحد كيميائياً مع الكوارتز بالتسخين فتنتج مادة متماسكة هشة يسهل تشكيلها بالأصابع ، وكانت تشكل من هذا الأصل أدوات متنوعة صغيرة الحجم منها تشكل على هيئة أوان صغيرة مفتوحة حمراء ، اكتشف الكثير منها من عصر الدولة الحديثة . بعد ذلك كثر استخدام هذه الخامات التركيبية في صنع الكثير من الأدوات الصغيرة منها أدوات الزينة للاستخدام الفردي (تائم ، علاقات ، خواتم . الخ) ومنها أدوات تضم للمتاع الجنائزى (تائم ، شوابتى ، حل للصبر . الخ) ومنها أدوات الزينة المنزلية (قراميد ، أنابيب فخارية ، طعوم للنقوش الزهرية) . والسبب في ذلك الانتشار هو سهولة انتاج هذه الخامات انتاجاً جماعياً على هيئة قوالب مع رخص خاماتها .

واستخدم المصريون القدماء فكرة اصفاء اللبنة لمثل هذه المشغولات ، كى تشبه في مظهرها مظهر الزجاج القديم . وكانت اللبنة تكتسب بتعريض الرمل (يتركب من خليط من السليكا والشوائب الجيرية) مع النطرون أو القش للنفار ، ومثل هذه اللبنة قاعدية (أى قلوية) لذلك لم يكن الطلاء يثبت على الفخاريات العادية . والتوصل الى مركبات حديدية للتلميع بدأ في مرحلة متأخرة من عصر الأسرات ، لكنها لم تحل محل اللبنة القاعدية (القلوية) وكانت تستخدم لتلميع الأصول التركيبية العادية . ولم يمكن تلميع الفخاريات بسهولة بلغمات حديدية الا في العصر الرومانى .

ولا نعرف بالضبط كيف كان يجري تلميع المشغولات . ومن المحتمل أنها كانت تعد على صورة سائل لزج يكسى به سطح الشيء المراد تلميعه ، ثم تدمج اللبنة مع الجسم باستخدام النار ، وهو ما يكسب المنتج المتانة والتماسك .

وقد استخدموا في التلميع عدة ألوان أهمها الأزرق والأخضر أو الأزرق المخضر بإضافة مركب حديدى . وفي عصر الدولة الحديثة ، على وجه الخصوص ، استخدمت لمعة حمراء قانية ، يمثلها طبق تذكارى عليه صورة للكاتب الملكى أمنموبى وهو واقف أمام أوزيريس (٤٧٩٠ - شكل ٨٣) . وشاع استخدام هذا اللون في الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين في طلاء تماثيل الشوابتى . وحوالى منتصف عهد الأسرة الثامنة عشرة بدأ انتشار اللون الأبيض وكذلك الأصفر والأحمر . وبلغت صناعة الخزف المتعدد الألوان ، الذروة في الاتقان في فترة العمارنة . ومن أجمل نماذج هذه الفترة طوق زهرى مطعم ببراعم لوتس زهرية (٥٩٣٣٤) . وعناصر تكوين الطوق هى : ثمار بايروه (مندراك) صفراء ، وجرائد نخل خضراء ، وبتلات لوتس قممها بيضاء وأرجوانية

مفصولة ببقع صغيرة مستديرة ملونة • ومن التركيبات اللونية الجذابة اللون الأرجواني على أرضية بيضاء كما فى بعض تماثيل الأوشبتي (٨٩٦٤)، (٣٤٠١٣) ، وفى حق لحفظ الكحل عليه خرطوشة توت عنخ آمون وزوجته الملكة عنخ اس ان آمون (٢٥٧٣) • ومن نماذج الخزف التى تمتاز بغرابة الشكل والتنفيذ والتلوين - وتعتبر من أروع انتاج الدولة الحديثة - قنينة صغيرة لحفظ العطور عثر عليها فى سسبى جنوب النوبة ذات لعة بيضاء منتشر عليها زخارف من اللونين الأزرق والأسود (٦٤٠٤١ - شكل ٨٤) ، وعند كتف القنينة افريز من بتلات اللوتس الزرقاء يحفظها من الجانبين برعمان • وحول قاعدة القنينة نقش لاحدى زهرات اللوتس المتفتحة بتلاتها زرقاء وسوداء • وقد استمر صنع الخزف الجيد فى عصر الرعامسة ، كما فى الاناء (٤٧٩٦) والمنقوش باسم وألقاب رمسيس الثانى •

وتجزت الأسرة الثلاثون بتوليفة تجمع اللونين الأزرق الداكن مع الفاتح كما فى بعض تماثيل الأوشبتي (٣٥٢٢٥) وبعض أدوات الاستعمال اليومية كإناء حفظ المراهم ذى القواطيع الثلاثة والغطاء المشكل على شكل تاج اللوتس (٦٣٩٨٠) •

وهذه الأدوات الخزفية الصغيرة التى استخدمت فى الحياة اليومية هى أكثر الأشياء الدالة على الذوق الراقى الذى تميز به الفنان المصرى القديم • وقد أنعش خياله بشكل كبير تنوع المجموعتين النباتية مما أتاح له حرية واسعة فى اختيار الزخارف ، فأخذوا فى تلوينها ألوانا أحادية أو متعددة ، وسهل من مهمتهم توفر اللصات القاعدية ، مما جعلها ملائمة تماما للذوق الحديث •

وتظهر قدرات صناع الخزف فى أحسن صورها فى أشكال القراميد والطعوم المركبة التى زخرفوا بها البيوت والقصور ، وكذلك فى الكنوس المنقوشة بالنقوش البارزة المنخفضة التى تحاكي الحفر على المعادن • وأقدم نماذج القراميد يرجع الى أوائل عصر الأسرات ، فقد استخدم منها عدد كبير من اللونين الأزرق والأخضر لتغطية الممرات أسفل هرم زوسر المدرج (الأسرة ٣) فى شكل يحاكي حصر الزينة (التى تعلق على الجدران) والتى تصنع من البوص (٢٤٣٨ - ٤٠) • وقد وصلنا من العمارة الكثير من القراميد المتعددة الألوان والمزخرفة بأشكال زهرية ، أكثرها شيوعا أطباق صغيرة مزخرفة بزهور أقحوان بيضاء مراكزها صفراء • وفى الرعامسة عثر على قراميد ماثلة فى بلدة قنطير وفى تل اليهودية بالديلتا وفى مدينة هابو بطيبة • وتتجلى دلائل المهارة الفائقة فى تثبيت اللصة على الأصل الفخارى فى القراميد التى استخدمت فى زخرفة منصات العرش فى هذه القصور ، فبعد رسم عليها صور متقنة للأجانب فى ثيابهم الزاهية • ويبدو أن القراميد الكبيرة كانت تشكل

يدويا من مادة تشكيلية على شكل عجينة خشنة ، ثم توضع فى قوالب وتجفف بتعريضها للحرارة قبل تزجيجها .

• وشاع استخدام الكتوس الخزفية ابتداء من الأسرة الثامنة عشرة . وكانت الكأس تشكّل عادة على هيئة زهرة اللوتس على قاعدة رقيقة (٢٤٦٨٠ ، ٢٦٢٢٦ ، ٢٦٢٢٧) أو على هيئة ثمرة الرمان (٢١٩١٨ ، ٥٩٣٩٨) . ووصلتنا من أواخر عصر الأسرات مجموعة من الأواني المتقنة الصنع عليها نقوش بارزة : ٦٥٥٣ كسرة من طبق على أحد جانبيها رأس الاله بس وعلى الجانب الآخر بعض حيوانات الصحراء (غزالة ومهابة ولبؤة ونسر وثور وجمل ثم مهابة ثائية) .

• ٥٧٣٨٥ طبق مرسوم عليه من الداخل حيوانات وطيور وأسماك . وقد استمر هذا النمط أثناء العصر الرومانى الا أن الاتقان فى صنع جدران الأواني الرقيقة والتزجيج الرقيق المنتظم الذى اشتهر به عصر الأسرات لم يعد قائما ، وصارت المنتجات أكثر فجاجة وسماكة .

ومن أحسن منتجات العصر الرومانى النموذج ٦٢٦٣٩ الذى يحتوى على أشكال لطيور وحيوانات وسلال فاكهة وبتلات زهرية - والتى نقشت بطريقة الجفر .

ومن التقنيات التى اشتهر بها العصر الرومانى النقوش المحفورة على جسم المنتج قبل تزجيجه (٢٩٣٥٢) ، أو التطعيم حيث تطعم الزهرية بشرائط من نفس مادة الجسم الزهرية الا أنها أفتح لونا بحيث تبدوا كأنها اكليل من الأوراق (٥٨٤٣٠) .

الزجاج :

ولما كانت المادة التى استخدمت فى تزجيج الخزف وتلميعه هى نفسها الزجاج ، فلا بد أن نستنتج أن المصريين القدماء قد عرفوا الزجاج منذ الأزمنة القديمة . ورغم ذلك لم يستخدم الزجاج كخامة مستقلة الا منذ الأسرة الثامنة عشرة ، فيما عدا عمل بعض العقود الصغيرة أو التماثيل من حين لآخر . وكان صنع الزجاج هو التطور الطبيعى لعملية التزجيج . كل ما فى الأمر أن يستبدل بالأصل نوع من أنواع الطين الزجاجى يزال بعد الفراغ من صنع المنتج . ويمكن القول ان تطور صناعة الزجاج فى مصر القديمة بدأ كنتيجة للاتصال بالمدن السورية عقب غزوات التحرير فى الأسرة الثامنة عشرة .

• وكان الخام الزجاجى يصنع قديما بتسخين الكوارتز والرمال والنطرون معا تسخيناً شديداً فى أفران طينية بعد اضافة كمية صغيرة من أية مادة ملونة . والمرجح أن أهم المواد التى استخدمت كملون هى مركبات النحاس ، ويرجح أنها الملائخيت على وجه التحديد ، لانتاج الزجاج بلونيه الأخضر والأزرق . وقد أثبت التحليل أن الكوبلت قد استخدم فى

التلوين أيضا في بعض الأحيان ، ويظن أنه كان يستورد لهذا الغرض . وكان التسخين يستمر حتى يصل الخليط الى درجة الانصهار . ونقطة الانصهار المناسبة كانوا يعرفونها بالخبرة ، أو بسحب عينات صغيرة من الخليط بالملاقط للاختبار . وعند الوصول الى نقطة الانصهار المناسبة يبرد الخليط ويصب في قوالب أو يسحب على هيئة خيوط غليظة سمكها حوالى ٣ مم . وأحيانا كان يكسر القرن الخزفى حول الكتلة المنصهرة وتحفظ لحين استخدامها .

معروض بالقاعة المصرية بالمتحف نماذج من خام الزجاج الذى عثر عليه فى الحفائر .

والخطوة الاولى هى تشكيل قالب الاناء عند نهاية قضيب معدنى من الطين الرمل على شكل القالب الذى سوف يتخذ الاناء من الداخل . بعد ذلك يغمر هذا القالب فى فرن الزجاج المنصهر ، وأحيانا كان هذا القالب يبرم عدة مرات فى مصهور الزجاج فيكتسب كسوة غير منتظمة محتوية على فقاعات هوائية مستديرة . ويقوم صانع الزجاج بعد ذلك ، والزجاج مازال ساخنا ، بإضافة كمية أخرى منه مستخدما فى ذلك ملقطين لعمل قاعدة الاناء المفرطحة ، ثم يضيّق شفّتى الاناء ، ويضيف اليه المقبض القضيبى المنحنى . وبعد أن يبرد الزجاج يصقل سطحه الخارجى ثم يزال القالب الداخلى .

وأول ما عرف من الأوانى الزجاجية من هذا النوع كانت تحمل خرطوشة تحتبس الثالث .

لدى المتحف البريطانى من هذه المجموعة اناء صغير فى زرقاء الفيروز، منقوش عليه الاسم الأول وتكوين زهرى (٤٧٦٢٠ - لوحة ١٦) .

وشاع استخدام الأوانى الزجاجية ذات اللون الأزرق الداكن بلون اللازورد ، وذات اللون الأصفر الذهبى ، وكذلك ذات اللون الأبيض الفضى . ولم يعثر على أية آنية من الزجاج الشفاف .

وكان الزجاج من مختلف الألوان يصهر معا جزئيا لانتاج ألوان مختلطة ، كما فى الطبق ٢٧٧٢٧ ، إلا أن أكثر الزخارف استرعاء للنظر كانت فى المنتجات متعددة الألوان . وكانت هذه الزخارف تعطى للمنتج بغمر القالب الرملى أولا فى زجاج منصهر داكن اللون ، ثم يلف حول الأشكال (الفورمة) الزجاجية وهى مازالت ساخنة أسلاك زجاجية دقيقة . من ألوان مختلفة ، ويؤدى ذلك بسبب برودة الأسلاك المعشوقة الى التهامها مع السطح الخارجى للأناء مكونة شرائط أفقية ملونة . وبالحك بآلة معدنية مناسبة فوق سطح الاناء كان يمكن للصانع إثارة هذه الأسلاك فتكون شرائط وحلقات متنوعة . ويوضح مدى المهارة التى طبق بها هذا الأسلوب

وعاء على شكل سمكة (معاد تركيبه) من العمارنة متعدد الألوان
(٥٥١٩٣) .

وهذا الأسلوب له حدوده ، لأن صعوبة طرق المنتج النهائي وسهولة كسره تجعل من الصعب تطبيقه بنفس السهولة الممكنة فى الصينى .
ويندر وجود أدوات زجاجية يزيد ارتفاعها على ١٠ سم أو ١٥ سم على الأكثر . وكانت تستخدم فى الغالب فى إنتاج جفان قطرة العيون على شكل نجذع النخلة (٢٥٨٩ ، ٦٤٣٣٤ ، ٦٤٣٣٥) ، أو أوانى العطور ذات الأغشية (٢٤٣٩١) . والمتحف البريطانى به وعاء زجاجى لحفظ العطور على شكل محارة (٦٥٧٧٤) . وكثيرا ما كان الزجاج يستخدم فى التطعيم ، ومن أمثلة ذلك تطعيم الوجوه الجانبية (البروفيلية) لأفراد العائلة الملكية (١٦٣٧٥ ، ٥٤٢٦٥ ، ٦٤١٢١) . والتماثيل الزجاجية الصغيرة نادرة - والمتحف رأس مكسورة لكنها جيدة التشكيل من نوع أبى الهول تمثل أحد الملوك (١٦٣٧٤) . والظاهر أن هذه الرأس الزجاجية قد شكلت وصبت أول الأمر مصعنة ، ثم أضيفت لها التفصيلات كالنتاج والوجه بطريقة التطعيم .

ولأسباب متعددة لا الى الذوق وحده أصبح الزجاج لا يصنع فى مصر منذ أواخر عصر الأسرات . فلم يعثر على أدوات زجاجية فى مقابر الأسرتين الحادية والعشرين ولا الثانية والعشرين الملكية . ولم يظهر الزجاج فى مصر مرة أخرى الا فى العصر البطلمى . ويوجد بالمتحف نموذج من زجاج العصر البطلمى يتركب من لوح من الزجاج المعتم ، كان فى الأصل أحمر اللون ثم شاعت فيه الخضرة فى الوقت الحالى ، وقد وجد اللوح فى رواسب بعض الأساسات ، وهو منقوش على أحد جانبيه بأسماء الملك بطليموس الرابع فيلوباتر (٢٢١ - ٢٥٠ ق م) وزوجته ، وعلى جانبه الآخر نص بالحروف الهيروغليفية (٦٥٨٤٤) .

وفى أواخر العصر البطلمى - فى أوائل القرن الأول الميلادى - عرفت تقنية نفخ الزجاج فى مصر ، وأصبحت مصر وسوريا خلال العصر الرومانى من المراكز المهمة فى صناعة الزجاج . ويدل وجود شققات زجاجية فى مواقع بعض المدن على أن الزجاج عند نهاية القرن الثالث الميلادى كان يستخدم فى صنع أدوات المائدة التى يستعملها الأغنياء والفقراء ، وفى صنع الأوانى التى تحفظ بها أدوات تجميل النساء . واستمر انتشار الزجاج المعتم فى العصر الرومانى كالكوب الأزرق (٦٤١٨٨) ، ولكن معظم الأوانى الزجاجية أصبحت شفافة وتختلف فى شكلها حسب القوالب المستخدمة فى تشكيلها . والنموذجان المضلعان ٥٩٨٣٥ ، ٦٤١٨٩ يبدو أنهما قد شكلا بطريقة النفخ . وقد اكتسب الزجاج القديم الصنع لونا

قزحيا بمرور الزمن وذلك لانفصال الزجاج الى طبقات تعمل عمل المنشور
فى كسر الضوء .

المشغولات المعدنية :

توجد فى صخور صحراء مصر الشرقية ترسيبات من الذهب والفضة
والنحاس والرصاص والحديد والزنك . ولم يكن الزنك ولا الحديد
يدخلان ضمن أعمال المناجم فى مصر القديمة ، فالزنك والنحاس الأصفر
(المصهور مع الزنك) لم يعرفا فى الدنيا القديمة قبل العصر الكلاسيكى .
والأشياء التى صنعت فى مصر فى الحقبة الأسرية من الحديد ، وعثر عليها
فى أعمال التنقيب قليلة جدا ، وأثبت التحليل أنها من أصول مروية
وتجدر الإشارة الى أن قطعة الحديد التى عثر عليها « هيل » (٢٤٣٣)
أثناء الحفائر التى قام بها « فيز » عند الهرم الأكبر سنة ١٨٣٧ ما هى
الا قطعة دخيلة ، وذلك على الرغم من تقرير المكتشف ول ظروف اكتشافه
هذا . ويمكن الاستدلال على ندرة الحديد وشحته فى مصر بمقارنة الأدوات
الحديدية المحدودة فى مقبرة توت عنخ آمون بالأعداد والأوزان الوفيرة
من الأدوات الذهبية . وعلى الرغم من زيادة استخدام الحديد نسبيا منذ
الأسرة السادسة والعشرين ، الا أنه لم يصبح خامة معقادة الا فى العصر
الرومانى عندما أصبح يستخدم فى صنع الأدوات المنزلية كالمسكاكين
وخطاطيف اللحوم .

وقد عرف المصريون معادن الرصاص والذهب والفضة والنحاس
منذ عصور ما قبل الأسرات . وقد توصل المصريون الى استخلاص
الرصاص من الرصاص الخام بالصهر منذ وقت مبكر . وكانت خامات
الرصاص متوفرة فى مناطق متعددة بمصر معظمها مجاورة لشاطئ البحر
الأحمر . وخامة الرصاص الأساسية هى الغالينة ، وتتركب من كبريتيد
النحاس ، وكانت الغالينة تستخدم كمسحوق ككحل للعيون منذ عصر
ما قبل الأسرات فكانت الخامة تطحن على ألواح للحصول على الكحل .
وهذه الألواح من الأدوات المألوفة فى متاعهم الجنائزى فى ذلك العصر
السحيق . وكانت ألواح عصر البدارى مبستطيلة مسطحة ، بها شطف
جانبي ، الا أنه فى بيئات عصر ما قبل الأسرات ، بعد ذلك انتشر استخدام
لوحات مصنوعة من الشست المشكلة على هيئة قربة الشبه بالطيور
والحيوانات والأسماك . ووصلت هذه الألواح ذروة تطورها فى مجموعة
من اللوحات التذكارية ، وجدت فى المقابر الملكية ، وهى محفورة حفرا
متقنا على جانبيها بمشاهد تخلد بعض الأحداث السياسية والدينية .

ولا نجد شيئا يستحق الذكر فى المدونات المصرية القديمة يتناول أعمال تعدين الرصاص . وكان يستخدم بصفة أساسية فى صنع أدوات صغيرة للاستعمال اليومي ، أو فى صنع حلقات مثل ثقالات شباك الصيد والخواتم وغيرهما . ووجد بالعمارة ماصصة ومصفاة وكوب صغير معا مصنوعة من الرصاص (٥٥١٤٧ - ٩) . وكلل معادن مصر كان الرصاص من السلع التبادلية ، كما كان وسيطا فى تثمين السلع ، وتوجد مسألة رياضية فى « بردية رند » الرياضية أفادتنا أن الرصاص قيمته مساوية لنصف قيمة الفضة وربع قيمة الذهب المساوى له فى المقدار .

وترسيبات الغالينة فى مصر لم تكن غنية بالفضة مثل غالينة لوريون التى استخدمها الإثينيون القدماء . لذلك كانت الفضة حتى عصر الدولة الحديثة أثنى من الذهب . وأثبت تحليل بعض الأدوات الفضية من إنتاج الدولتين القديمة والحديثة ، أن الفضة المصرية القديمة ما هى الا مزيج من الذهب والفضة تغلب عليه الفضة مما يجعل لون السبيكة بيضاء . وانخفاض سعر الفضة عن الذهب كان سببه التوسع فى استيراده من مصادر آسيوية أثناء الدولتين الوسطى والحديثة سواء عن طريق التجارة أو عن طريق فرض الجزية . ويبدو أنها كانت تستورد على نطاق واسع ، لأنه على الرغم من وفرة كميات الذهب التى كانت تجلب الى مصر من النوبة فى الدولة الحديثة فان نسبة الذهب الى الفضة بمصر ظلت ثابتة تقريبا عند حدود ٢ : ١ .

ومناجم الذهب بمصر تقع فى الصحراء الشرقية فى المنطقة الممتدة بين قنا والقصر حاليا على مسافة قصيرة شمال الطريق الحديث ، كما تمتد جنوبا حتى السودان الحديث . وقد تركزت مناطق استثماره فى ثلاثة مواضع هى قنا أو قفط ، وادفو أو الكاب ، ثم عند مدخل وادى العلاقى حيث بنى المصريون فى الدولة الوسطى قلعتى كوبان واكور .

ويوجد الذهب فى مناطق انتاجه اما مختلطا بالغرين فى مراقد الوديان ، واما فى عروق الكوارتز الأبيض فى خنادق موجودة بين بعض الصخور الممتازة ، فى منطقة التلال العظيمة المحصورة بين النيل والبحر الأحمر ، وبموازاة مجرى النهر . واستخراج الذهب من الغرين من الأمور السهلة التى يمكن أن تقوم بها العمالة غير الماهرة . والطريقة تنحصر فى غسل الحصى التبرى بتسليط تيار من الماء الجارى المندفح على سطح منحدر عليه ، فينزع الماء معه المواد الخفيفة ويبقى الذهب الأثقل وزنا فى صورة حبيبات أو كتل صغيرة . أما استخلاص الذهب من عروق الكوارتز فيحتاج الى الكثير من التنظيم ، إذ يجب الاستعانة بالعمال المهرة

الذين يجيدون قطع الحجارة . وبعد ذلك لا بد من توفير عدد كبير من العمال لتفتيت الحجارة المقطوعة باستخدام المطاحن الحجرية (لم تعرف مصر القديمة المطاحن الدوارة) . وبعد ذلك يستخرج الذهب بنفس الطريقة المتبعة في استخلاصه من الغرين .

وكان القدماء عموماً ينقمون عن الذهب باهتمام بالغ ويتعقبون مصادره الغرينية والكوارتزية ، فكل مراكز استغلال الذهب في الحاضر وجدت بها آثار تدل على استغلال القدماء لها : أروقة عميقة وقطوع مفتوحة ومساحق حجرية لتفتيت الخام وأحواض ومناضد غسيل الحصى التبرى وأكوام حجرية . الخ . ومع ذلك فلا يمكننا التوصل الى من قام بهذا العمل . هل هم المصريون القدماء أم البطالمية أم الرومان أم العرب المسلمون ؟

ولم يترك المصريون القدماء سوى عدد قليل من السجلات التي تحتوي على بيانات ذات صلة مباشرة بحملاتهم وتنظيماتهم المتعلقة بشئون المناجم . فلم يتركوا في الواقع ، أى شئ مثل اللوحات التذكارية الرسمية ولا اللوحات الصخرية في مواقع تعدين الأحجار الشمينية القديمة . وقد يكون السبب في ذلك وجود عروق الكوارتز بين الصخور الصلبة الجرانيتية ، وهذه يستحيل الحفر عليها . ومع ذلك فقد ثبت مرور العمال ذهاباً وإياباً على هذه المواقع من بعض المخربشات في منطقة الصخور الجبلودية . والذي لا شك فيه هو أنه كانت هناك في بعض الفترات مراكز تعدين مستديمة في الصحراء ، يعمل فيها المنفيون اليها بأحكام قضائية ، كما نرى الى علمنا من تحقيقات السطو على المقابر الملكية في الأسرة الحادية والعشرين . وكان الذهب على صورة تبر (تراب الذهب) يعبأ في أكياس أو زكائب من الكتان ، وربما كان يصهر وشكل في صورة سبائك أو حلقات من أحجام صغيرة (انظر المنظر الملون للنوبيين الذين يحملون ذهب الجزية وهو من إحدى مقابر طيبة ، سنة ١٤٠٠ ق م تقريباً - ورقم النموذج ٩٢١) .

ولا يوجد النحاس في مصر في صورته المعدنية ، ولكنه كان يستخرج من خامات - مركبات النحاس - منذ عصر البدارى ، وكانوا يستخدمونه في صناعة بعض الأدوات الدقيقة كالابر والمناقب . وتوجد بعض المناطق في سيناء والصحراء الشرقية بها آثار قديمة تدل على وجود مناجم الحديد وصهره بها ، وذلك في وادى مجهورا وسرابيت الخادم . وكان الحديد يصهر اما في مكان قريب من المنجم أو ينقل بالزحافات الى أقرب موقع يتوفر فيه الوقود . وكان خام الحديد المسحوق يخلط بالفحم

النباتى اما على سطح الأرض أو فى حفرة مفرغة معدة لذلك * وقد تعلم المصريون عن طريق الخبرة العملية كيفية اشعال النار فى الموضع المناسب للاستفادة الكاملة من التيارات الهوائية * ومشاهدة عملية التبعدين المصورة بالمقابر توضح أن المعدن كان يوضع فى فرن مفتوح أشبهه بالأتون مصنوع من الطين لصهر المعدن ، ثم يوضع الأتون فوق موقد تحته كمية من الفحم النباتى ، ترفع درجة حرارته باستخدام مواشير نفخ الهواء ، وفى أوائل الدولة الحديثة عرفت المنافخ لاحماء النار * وكان المنفاخ الذى استخدموه يتركب من قطعتين من الجلد مقلطحتين ومتصلتين من أحد طرفيهما بفوهة ضيقة ، فعند صفق الجلدتين بالقدم يدخل الهواء الى الفوهة ويوجه الى جمرات الفحم النباتى * وهذه الطريقة ، رغم أنها بدائية الا أنها كانت كافية للحصول على التأثير المطلوب ، ورفع الحرارة للمدرجة المطلوبة لسبك المعدن * لكن الناتج كان قليلا فى كل مرة ، كما أنه كان يحتوى على كثير من الشوائب التى لا يمكن التخلص منها الا باعادة عملية السبك *

وينتج البرونز (مزيج النحاس والقصدير) باشابة القليل من القصدير فى النحاس ، فتتخفض نقطة الانصهار فى الوقت الذى تزيد فيه صلابة الملمع ، ويسهل سبكه * ولا نعرف على وجه الدقة متى عرف البرونز فى مصر ، والظاهر أنه لم يعرف قبل عصر الدولة الوسطى ، ومنذ ذلك الوقت أصبح يستخدم بصورة مستمرة فى صناعة الأسلحة والآلات حتى حل الحديد محله * والقصدير من المعادن غير الموجودة بمصر ، لذلك فنحن لا ندرى ان كان البرونز الذى استخدمه المصريون القدماء قد استورد فى صورة سبائك أم كان يعد ويصنع فى الورش المصرية * ومما يثير الدهشة أن اللغة الهيروغليفية التى ذكرت أسماء الكثير من المعادن لم تحتو على أى اسم للقصدير أو رمز هيروغليفى يدل على معناه * وقبل ادخال القصدير ، كان النحاس يقسى باضافة الزرنيخ * ومصدر الزرنيخ الذى استخدموه غير معروف وربما كان من الخامات التى استوردوها * وقد استخدم النحاس الزرنيخى من أوائل عصر الأسرات حتى نهاية الدولة الوسطى قبل أن يحل محله البرونز على نطاق واسع *

وفى الورشة كان المعدن الخام يوزن قبل تسليمه الى صانع المعدن * وتحتوى كل مشاهد التصنيع على مشهد وزن المعدن باستخدام الميزان ، وهو مشهد لا يصور فى أى مجال آخر سوى وزن القلب فى مشهد الحساب الأخير من كتاب الموتى (لوحة ١٣) * ويتركب الميزان المصرى البسيط من قضيب خشبى يعلق من منتصفه بحبل ، وهذا القضيب فى نهاية كل طرف منه ثقب يشبث فيه حبل يحمل خطافا مثبتا به كفة ، وتخصص احدى الكفتين للأوزان والأخرى للمعدن * ومنذ الأسرة الخامسة - أو قبلها

بزمن يسير - أصبح قضيب الوزن يدعم بعمود رأسى . كذلك استخدم
 القادن (خيط فى نهايته ثقل من الرصاص) لمعايرة الميزان قبل استخدامه ،
 اذ كان يعلق رأسيا ويقارن بلوحة مستطيلة متعامدة على ذراع الميزان .
 وبمرور الزمن ، أدخلت تحسينات كثيرة على تصميم الموازين لزيادة دقة
 الوزن ، بدون أى أساس بالفكرة الأساسية . واستمر الوضع كذلك
 حتى نهاية عصر الأسرات . وابتداء من الدولة الوسطى كانت الكفتان
 تعلقان بواسطة أربعة حبال (٣٨٢٤٦ - كفة برونزية من العصر البطلمي ،
 ٥٧٣٦٩ - زوج من الكفوف الفضية من العصر البطلمي تحمل نقشاً يشير
 الى الربة حتحور ، والكفتان لميزان ربما كان يستخدم فى الطقوس التى
 كانت تجرى بمعبدها بدندرة) . وفى بداية الدولة الحديثة أدخل تحسين
 زاد فى الميزان اذ استبدل باللوحة المستطيلة لسان معدنى مدبب ،
 وبدء فى استخدام قضبان مسطحة مدرجة بواسطة حافة على شكل
 اللوتس أو البردى ليتمكن امرار حبال الكفوف معا من داخل القضيب
 بحيث تفترق من أدنى نقطة عند الحافة . وهذا التصميم هو الذى نراه
 فى مشاهد الموازين القياسية المصورة فى مشاهد كتاب الموتى فى الدولة
 الحديثة . وتوضح نماذج العصر الرومانى (٩٩٩٥ - ورقة ٤ - بردية
 كراشر) أن الميزان كان قد اختفى استخدامه فى الحياة اليومية ، وأن
 الرسام كان يرسم شيئاً ليسست له به معرفة مباشرة .

وقد بقى للآن الكثير من الصنوج التى استخدمت فى معايرة الأوزان
 بمصر القديمة ، ومعظمها مصنوع من الحجارة الشديدة الصلابة وأشكالها
 بسيطة ، يندر فيها الأشكال التى عرفت فى غرب آسيا كشكل البطة ،
 والصنجة العنسية أو العينية (مزدوجة التجنب) ، أو الأشكال الحيوانية .
 وغالبية هذه الصنوج غير معلمة ، وبتقدير أوزان هذه الصنوج وجدت مختلفة
 الوزن مما يدل على وجود عدة مستويات معيارية . أما الصنوج المميزة
 المسجل عليها العيار ووحدة الوزن فلم تكن شائعة (ومثلها الصنوج
 المسجل عليها البمة المساوية لها بمعيار آخر) ، [النموذج رقم ٣٨٥٤٦
 بالمتحف : صنجة من الفلسبار (سليكات البومينيوم) وزنها بالضبط
 ١٠٢١ جم (أى حوالى كيلو جرام) عثر عليها فى جبلين ، ومتقوش عليها
 الرقم ٥ واسم أمنحتب الأول ، وهى تنتمى الى العيار الذهبى القديم ،
 لأن عليها كتابة بالهieroغليفية تعنى الذهب (نوب) وهو أكثر العيارات
 ذكراً] . وفى نصوص الدولة الحديثة كانت الوحدات الوزنية للمعدن
 تعطى بوحدات تسمى الدبن وهذه تساوى ١٠ كيتات (المفرد كيت)
 ووزنها حسب العيار الحديث ١٤٠ حبة (الحبة أو البحرين مقياس وزنى
 انجليزى يبلغ ٩١ جراماً على وجه التقريب) .

ولا شك أن التطور الذى طرأ على البيئة المصرية بعد اتحاد القطريين كان من أهم أسمايه وفرة انتاج النحاس واستخدامه فى صناعة العدد والأدوات . فكانت العدد المسطحة مثل الأزاميل والسكاكين ورؤوس الفئوس والخناجر تصب فى قوالب فخارية مفتوحة ، ثم تصقل بعد ذلك صقلا نهائيا وتقسى حوافها القاطعة بالطرق على البارد ، لأن المصريين القدماء لم يعرفوا الكماشات الملائمة لامتصاص المعادن وهى ساخنة .

والأدوات المعدنية ونماذجها كانت متوفرة فى المتاح الجنائزى وعثر على كثير منها فى ترسيبات الأساسات . ونظرا لارتفاع قيمة المعادن فقد كانت تسلم الأدوات للعمال بعد وزنها ، ثم يعاد وزنها بعد عودتها للمخازن للتأكد من عدم اختلاس المعدن . وثبت من سجلات التحقيق أن سرقات العدد المعدنية كانت كثيرة للغاية . (يوجد بالمتحف أزميلان (٦٢٦٠٨ - ٩) لهما أهمية خاصة لأنه منقوش عليهما أسماء ملكية ، ولوضوح تاريخ انتاجهما ، والقطعة رقم ٦٦٢٠٧ : رأس قدوم عليه اسم أوسر كاف (شكل ٨٥) ، ونصل قدوم خاص بملك الهكسوس أبوفيس (٦٢٢٠٦) ، ورأس بلطة مثبتة بكماشاتها الأصلية الجلدية بمقبض خشبي عليها اسم تحتتمس الثالث (٣٦٧٧٠) ، ورأس بلطة خاصة بأمنحتب الثانى (٣٧٤٤٧) ، ورأس أخرى منقوش عليها « ملك مصر العليا والسفلى ، أوسر مارع - ستنب ان رع ، محبوب حورس رب تانيس » (٦٦٢١١) - ويظن أن هذا الملك هو شيشنق .

وكانت الخناجر والسجوف والحرا ب وبلط القتال هى عماد الأسلحة التى استخدمها الجنود المصريون . وكانت الخناجر قصيرة ذات مقابض من العظم أو الباج . وكان السيف أشبه بالخنجر الطويل يستخدم فى الطعن والبر فى القتال المتلاحم ، فكان منها السيف القصير المستقيم ذو النصلين المحزوز بحزوز تتخذ أحيانا شكل عيدان البردى أو الطيور (٢٢٣٨٢ ، ٣٢٢١١ الأسرة ١٨) ، ومنها الأحدب (شبيه السيف العربى المعقوق) ومقبضه من قطعة واحدة ، صنعوه على مثل سيوف غرب آسيا أثناء عصر الانتقال الثانى (٢٧٤٩٠ - من تل الرتبة - الأسرة ١٨) . وكان للرمح فصل مذهب معدنى مبرشم من الكعب فى قصبة خشبية . وكان سلاح المشاة الأساسى هو البلطة الحربية (فأس القتال) ، التى شاع منها فى الدولتين القديمة والوسطى الشكل المستدير أو شبيه المستدير من النوع القاطع الباتر ، وأكثر أنواع البلط انتشارا كانت نهايته الخلفية مفرعة الى ثلاثة سيالات تكون فى النصل فتحتين مروحتين ، ويوجد منها فى المتحف البريطانى نموذج متقن يتركب من نصل برونزى مبرشم فى أسطوانة مجوفة من الفضة كانت فى الأصل مثبتة فى مقبض خشبي (٣٦٧٧٦ ، الدولة الوسطى ، شكل ٨٦) ، وأخرى نموذجية مثبتة بهذه الطريقة

يحملها أحد حراس ملك من ملوك الأسرة ١٢ (١١٤٧ - شكل ٨٧) .
وفي عصر الانتقال الثاني ظهر نوع جديد من البلط الحربية أكثر صلاحية
للطعن منها للبتر ، وهي ذات نصل ضيق طويل جانبا مقلعيران . وظهرت
منذ بداية الدولة الوسطى رؤوس بلط متقنة الصنع عليها زخارف مفتوحة ،
وهذه كانت بلطا استعراضية أكثر منها قتالية . وأكثر الزخارف
استخداما كانت مشاهد الصيد أو الحيوانات المتصارعة ، مثل منظر
الثورين المتشابكي القرون (٣٦٧٦٤) . والنموذج رقم ٣٦٧٦٦ (المتحف
البريطاني) من أوائل الأسرة ١٨ يعتبر أول نموذج مرسوم على أدوات
مصرية لفارس على جواد بدون سرج . وكل البلط التي نوهنا عنها كانت
رؤوسها تثبت في مقابض خشبية وتدعمها مشابك جلدية (نموذج
٦٥٦٦٣) . وحتى الدولة الحديثة لا يبدو أن الجندي المصري كان لديه
أي سلاح دفاعي سوى الدرع المصنوع من الجلد السميك المثبت على
مقبض خشبي (١٤٩٢٤٥ ، الدولة الوسطى) ولم يكن للدروع إطار سوى
ذلك . وقد ظهر أثناء الدولة الوسطى السمات المزودة الواقية ، وتتركب
من صديري من الجلد مبرشم عليه صفائح من البرونز . وظهرت الخوذات
للمرة الأولى في المشاهد المصورة على رؤوس المرتزقة في عصر الرعامسة .
ويوجد بالمتحف البريطاني رداء حربي كامل من جلد التمساح مكون من
ثلاث قطع ، أحدها صديري ، والثانية توضع على المنكب والثالثة لوقاية
العنق والرأس (٥٤٧٣ - من منفوط) .

استخدم النحاس وبعد ذلك البرونز في إنتاج مجموعة واسعة المدى
من الأواني المنزلية بالإضافة إلى ما أشرنا إليه من العدد والأسلحة . فقد
أصبحت الأوعية المنزلية ، والمراجل ، والأباريق ، والطسوت ، والمخاريف ،
والمسوجات تكون جزءا مهما من المنقولات المنزلية ذات القيمة التبادلية
التي يمكن المقايضة بها عند الضرورة . وكان من ضمن أدوات الزينة التي
استعملت منذ بداية عصر الأسرات المرايا ذات الشكل الأسطواني المستدير
المسطح ، لأن سطح المعدن كان يعكس الضوء بدرجة لا بأس بها
(٢٢٨٣٠) . ولم تزخرف سطوح مثل هذه المرايا قبل الأسرة الحادية
والعشرين ، عندما بدأ في زخرفتها بمشاهد لها أهمية طقسية . وكانت
المرايا تثبت في مقابض من العاج أو المعدن أو الخشب أو الصينيو . على
شكل عمود من البردي أو على شكل الهراوة أو رأس حتمحور ، كما كانوا
يصورون صقريين عند منطقة التقاطع . أما المرايا الزجاجية فلم تظهر
إلا في العصر الروماني .

وقد شاع أيضا استخدام الدبابيس والملاقط والأمواس لأغراض
الزينة والعلاج كاستخراج الأشواك وإزالة الشعر . وكانت الموصى في
الدولة الحديثة تتركب من قطعة معدنية صغيرة مسطحة ، مشككة على

هيئة تقرب من البلطة الصغيرة حافظتها حادة ، ومثبتة في مقبض خشبي ويدار بالأصابع . ومثل هذه الأدوات ذات الاستخدام اليومي كانت بسيطة في أشكالها ، ومن نماذجها الغربية مقبض لأداة من أدوات التجميل مشكل على هيئة رجل يمتطى حصانا (٣٦٣١٤) .

ولم تستخدم المعادن في صناعة التماثيل الا نادرا في الفترة التي سبقت العصر المتأخر . ويشير حجر بالرمو الى تمثال صنع من النحاس للملك خع سخموى من الأسرة الثانية . ويوجد تمثال نحاسي ضخم للملك بيبي الأول من الأسرة السادسة ، يعتبر أقدم تمثال من التماثيل المعدنية التي بقيت الى اليوم . والذي لا شك فيه هو أن ندرة التماثيل المعدنية في مصر القديمة سببها الأساسى هو ندرة المعدن ونفاسته في ذلك الوقت ، اذ كثيرا ما كانت المعادن المصنعة يعاد صهرها لاستخدامها في أغراض أخرى . ومن جهة أخرى ، فإن ثراء مصر منذ بداية الدولة الحديثة عندما بلغت الامبراطورية المصرية أوجها ، يمكن أن يعطى تفسيراً للزيادة الظاهرة في عدد التماثيل المعدنية للملوك والآلهة ابتداء من الأسرة الثامنة عشرة . والتمثال الرابع الخاص بأحد الملوك وهو يقدم قربانا (٦٤٥٦٤) ، والذي يوجه على قاعدته نقش بالاسم الأول لتحتسب الرابع بلا خرطوش ، يعتبر أول نموذج في مجموعة تماثيل الملوك المعدنية المنقوشة . وتزجج العيون والحواجب بالتمثال اتبع فيه أسلوب التطعيم بالفضة : وقد أدمجت قطع صغيرة من المرمر داخل جفون العينين ولونت باللون الأسود لتحاكى انسان العين من المقلة .

ومن بين تماثيل الأفراد يوجد تمثال لموظف كهنوتى رفيع المستوى يسمى خنسوارديس (١٤٤٦٦ ، شكل ٨٨) كان من أتباع بسماتيك الأول ، طوله ٣٤ سم وتفاصيله دقيقة بشكل ملحوظ والتمثال يصوره وهو واقف ورجله اليسرى ممدودة مرتديا ثوبا طويلا يلف جسده كله ، وفوق الثوب « جلد الفهد » المميز للكهنة ملتفا حول كتفه اليسرى ومارا تحت ابطه الأيمن . والتمثال عند صنعه أصلا ، كان يحمل بيديه تمثال أحد الآلهة ، مسبوكا على حدة ، ومثبتا في موضعه بلسان معدنى . وعلى الكتف اليمنى صورة أوزيريس ، وعلى القميص من الامام - عند الكتف اليمنى - منظر منقوش يمثل الميت وهو واقف أمام أوزيريس .

ومعظم الانتاج من البرونز يمثل صور الآلهة أو الحيوانات المقدسة ، أو الشعارات ، وكلها تقريبا من العصرين الصاوى والبطلمى . وكانت تصنع بالسبك بالاسلوب المعروف باسم الشمع المزاغ ، وفي حالة الأشياء الصغيرة التى نصنع مصممة تتلخص الطريقة في صب نموذج للتمثال من

شمع العسل ثم يكسى بالطين الذى تعمل فيه فتحات منفذة ، ثم يسحق النموذج فيتماسك الطين - ويصبح فخاريا - وينصهر الشمع ويتسرب للخارج خلال الفتحات . وبعد تصلب القالب الطينى يصب المعدن فى هذه الفتحات (المصببات) حتى يمتلئ جوف الفخار بالمعدن . وعندما يبرد المعدن يكسر القالب الفخارى ويصقل النموذج .

وفى حالة التماثيل الأكبر حجما تطبق الطريقة بشكل آخر للاقتصاد فى المعدن المستخدم . وفى هذه الحالة يشكل التمثال من زمل البوراتز ثم يكسى بطبقة رقيقة من شمع العسل الذى يكسى بدوره بالطين الذى تعمل فيه الفتحات . وبالتسخين يجمد الطين ويتسرب الشمع فيصب المعدن فى الفتحات فيشغل مكان الطبقة الشمعية المتبقية . ولا ندرى كيف كانوا يحافظون على القالب الرملى الداخلى متماسكا خلال العملية ، الا أنه عندما يبرد المعدن كان الغطاء الفخارى يكسر ثم يصقل التمثال صقلا نهائيا باستخدام الازميل . وواضح أن التمثال فى هذه الحالة يكون مجوفا خفيف الوزن اقتصاديا فى انتاجه .

وقد استخدم معدنا الذهب والفضة أيضا فى سبك التماثيل وبنفس الطريقة التى سبكوا بها النحاس والبرونز . وأول النماذج التى نعرفها تعود الى بداية العصر الجرجى (نقادة الثانية) ومعظمها على شكل الخرز المصمت . وتابوت توت عنخ آمون يظهر قدرتهم على تشغيل كميات ضخمة من الذهب ، اذ يبلغ وزن التابوت ٣٠٠ رطل (حوالى ١٣٦ كجم) . وكان الذهب قديما وحديثا هدفا دائما للمصوص والنباهين . وكانت المشغولات الذهبية كالتاسات والتماثيل والأقنعة الجنازية الذهبية من مكونات المتاع الجنازى الشائع . ومعظم نماذج المشغولات الذهبية التى بقيت الى اليوم ما هى الا بعض المصوغات التى كان يستعملها كلا الجنسين للازينة . ومن النماذج الجديرة بالتنويه : زوج الأساور الخاص بالأمير نيماريت بن شيشنق الأول (١٤٥٩٤ - ٥) ، ولوحة مفرغة عبارة عن صورة الملك أمنمحات الرابع يرفع قربانا من المرهم المعطر للاله أتوم (٥٩١٩٤ - شكل ١٤) ، وفارقتان لعمل الفواصل (من الخرز مع ثلاث قطط رابضة منقوش على ظهرها نب خبررع أنيوتف وزوجته الملكة سوبك ام سا اف (٥٧٦٩٩ - ٧٠٠) . وكان يمر خلالها ثلاث سلاسل رقبة (عقود) من خرز الذهب والأحجار نصف الكريمة : أهم الأحجار التى استخدمت فى الصياغة العقيق ، والجشمشت (شاع استخدامه فى الدولة الوسطى) ، والبريل (حجر كريم أخضر) ، والعقيق الأحمر ، والبلور ، والفلسبار ، والجارنت (أحد أنواع العقيق الأحمر) والهيمايت (حجر الدم) ، واليشب (الأخضر والأحمر والأصفر) ، واللازورد ، والفيروز . وكان الخرز يثقب بمثقاب قوسى متعدد له شكل مرسوم على شقفة مقبرية

موجودة بالقاعة المصرية الثالثة (٩٢٠ - الأسرة ١٨) . ومن المشغولات الذهبية الأخرى أكاليل الشمر والتيجان وخواتم الأصابع والأحزمة والخلاخيل ثم أدخلت الحلقات من غرب آسيا أثناء الدولة الحديثة .

وكان الذهب الذى لن يسبك مصمتا، يطرق على الحجر بمطرقة حجرية ويحول الى صفائح منتظمة السمك . والتصميم المطلوب تنفيذه كان يعمل باستخدام مخرمة يدوية من الخلف وباستخدام منقاش من الأمام . أما الخيوط الذهبية فكانت تصنع من الصفائح الذهبية بتقطيعها الى اشربة رفيعة بدءا من حافتها ، أو بجعل القطع لولبيا للحصول على الخيوط المستمرة (على هيئة سلك طويل جدا) . وبحلول الدولة الوسطى كان المصريون قد أتقنوا تطعيم السطوح الذهبية بحبيبات معدنية لزخرفتها (التذهيب أو البرغلة) . ومن المشغولات الذهبية التى اشتهروا بصنعها الصديرى الشبكى ، الذى ينقش على اطاره من الخلف نقوش منفذة بأسلوب النقش البارز ، وعلى الوجه تنقش شبكة شبيهة بخلية النحل تطعم بأحجار ملونة شبه كريمة أو بزجاج يلصق بمادة لاصقة ، أو بالحشر فى أركان الخلايا الذهبية وهو أفخر الأنواع . ولم تكن الحرارة تستخدم فى التطعيم بالزجاج كما يحدث فى حالة الطلاء المجزع الحقيقى .

وكانت صفائح الذهب تستخدم أيضا فى زخرفة الأثاث الخشبى : فكان الخشب يطعم ببطانة من الصفائح الذهبية السميكة بالطرق المباشرة ثم يبرشم ببرشام ذهبى دقيق . فاذا كانت الصفائح رقيقة فقد كان تثبيتها يتم باستخدام مادة لاصقة ، ربما كانت غراء أو جيسا . وأرق الصفائح - أوراق الذهب - كانت تستخدم فى تذهيب التماثيل ، وأقنعة المومياءات ، والتوابيت ، وغيرها من الأوعية الجنائزية بتطعيمها باستخدام طبقة رقيقة من مادة لاصقة لم يكشف عن طبيعتها بعد .

المشغولات الخشبية :

عرفت المصنوعات الخشبية منذ عصر ما قبل الأسرات ، لكن الجيد منها لم يتوفر قبل تلك الحقبة ، بعد أن عرفوا العدد النحاسية الممكن استخدامها فى حفر الخشب . ونماذج عدد النجارة (شكل ٨٩) وجد معظمها فى سلة محدولة عشر عليها فى احدى مقابر طيبة من الدولة الحديثة [معروضة بالقاعة المصرية الرابعة] . وكانت الأخشاب وجذوع الأشجار تفلق وتقليم بالبطل ثم يستعمل المنشار فى تقطيعها فى صورة مناسبة أولية . والمنشير الأولى كانت من النوع الجاذب أو الشداد ، وفى هذه الحالة تكون حافة المنشار المسننة مثبتة فى اتجاه المقيض فيحدث النشر عند جذب المنشار وليس عند دفعه ، ولذلك يجب أن يكون النشر عموديا حتى يتم بكفاءة . فكان مجال عمل المنشار متعامدا مع الخشب ومن أعلى

الى أسفل . وكانت قطع الخشب الصغيرة المراد تشغيلها تمسك باليد رأسيا ، أما خشب الأشجار الثقيل فكان يربط الى عمود مثبت بالأرض جيدا . وكان الرباط يحكم باستخدام عصا يتم توازنها بحجر ثقيل وتقوم مقام المرقأة (الرباط الضاغط) ، فيسهل للعامل استخدام المنشار وهو واقف . وكان يثبت في الشق الذي يحدثه المنشار وتدل لمنع الانثناء . وكان النجار كلما استمر في النشر يضطر بين الفينة والفينة الى رفع هذا الوند الى أعلى في اتجاه عمود التثبيت الرأسى . وكانت القواديم بمختلف أحجامها وأشكالها تستخدم في تشكيل وتسوية وتنعيم الخشب . وأما المفاصل فكانت تسوى بالأزاميل المختلفة الأشكال والأحجام ، بالدق رأسى ثم تلف قيمتها في قوس مداه نصف ثمرة من ثمار الدوم وهى عليها بالمطارق الخشبية ، حيث لم يعرفوا المطارق الحديثة ذات الرؤوس المعدنية . وكانت الخروم تصنع بمثاقب معدنية ذات مقابض خشبية ، أو بالثقاب القوسى ، وكانت لقمة المثقاب (الجزء القاطع) تحمل في وضع ممسوكة في فراغ قبضة اليد (أى أن النجار قابض على اللقمة) . وكان النشر السريع باستخدام القوس يؤدي الى دوران اللقمة . ومن الأدوات الضرورية للنجار قارورة الزيت والمسن الحجرى . ولم يعرف المصريون القدماء الفارة ، لذلك كانت القواديم تستخدم في تنعيم سطح الخشب مع كخته بصنفرة حجرية صلبة . ولم توجد أدلة على استخدام المخرطة في التندوير قبل العصر الرومانى . فكانت أطراف وأرجل الأثاث المدورة ، مثلا ، تشكل يدويا بالنظر والأدوات البدائية : زاوية النجارة ، ميزان مائى ، ومسطرة القادن لضبط الزوايا .

وكانت هذه العبد تساعد النجار على عمل وصلات ومفاصل دقيقة للغاية فتمكن من صنع الصناديق الخشبية القوية ، والتواييت ، والأثاث . وكان الخشب يسوى جيدا في الطول ثم يوصل جيدا بالتعشيق وبالخطاطيف . وكانت التيجان تستخدم في تثبيت الأركان ، والألسنة وفي تثبيت القطع المنفصلة التى كانت أحيانا ما تشد الى بعضها بسيور جلدية . وقد استخدمت الدسر (أوتاد صغيرة) خشبية وعاجية ، ومسامير نحاسية وذهبية في تثبيت الطعومات من الصينى والعاج . وعرف الغراء كوسيلة لتأمين الطعام منذ أوائل عصر الأسرات ، لكنه لم ينتشر الا في الدولة الحديثة . وقد عثر على قطعة خشب من ست طيات مفصولة عن تابوت وجهه فى هرم زوسر المدرج ، وطياته فى الأصل كانت منفصلة ثم أدمجت بالمسامير . وهذه القطعة توضح مدى التطور السريع فى مهنة النجارة . وقد ثبت أن قشر الخشب قله استخدم فى التغطية فى أثاث الأسرة الثامنة عشرة .

ولم تتغير الصناديق المصرية أو الخزن عموماً بشكل جوهري على مدى قرون . ومن النماذج النادرة المثال من الدولة الحديثة يوجد بالمتحف : صندوق مطعم بالعاج المظلل وغير المظلل وأطباق الصينى (٥٨٩٧) ، وعليبة خشبية ملونة غير عميقة (مسطحة) من أخميم (٢١٨١٨) ، وخزانة من خشب الجوز للربان دنجرو (٥٩٠٧) وكانت الخزارف على الصناديق تستوحى من الرموز الهيروغليفية ذات معانٍ تعويذية ، أو من الأشكال النباتية التقليدية ، أو من الأشكال القاليية . وكانت أغطية الصناديق والخزن منفصلة ، ووجد منها أنواع ذات مفصلات من الأسرة الثامنة عشرة . ولم تعرف الأقفال والمفاتيح قبل العصر الرومانى . وعثر على بعض أغطية التوابيت المبرشمة بواسطة سقالات وريش تحكم الرتاج تماماً . وأحياناً كانت تصمم صناديق لا يمكن فتح غطاءها ، لحماية محتويات الصندوق من التناثر إذا ارتطم بشيء ما عند رفعه أو انزاله . ولكن الضمان ضد السطو كان بتلبيس الصندوق مع غطاءه بالطين عند مكان التقائها ليوحى بأن الصندوق مختوم .

والاثاثات الخشبية صورت على المقابر منذ الدولة القديمة ، ولكن النماذج الحية المتبقية منها قبل الدولة الحديثة نادرة . فقد كان الاثاث المنزلى عادة هزيلًا ومتفرقاً ، وأهم ما فيه المتكأ المصنوع من الطوب بارتفاع قليل (مثل المصطبة) والذى كان يفرش بالمخدرات . وكان الاثاث الخشبي العادى يتكون معظمه من الكراسى العادية ، والمقاعد عديمة الظهر ، والموائد وحوامل الجرار . والمقاعد عديمة الظهر الخفيفة المصنوعة من الأغصان المشابكة (٢٤٧٦) ، وحامل الجرار (٢٤٧٠ ، ٢٤٧١) يسدى عليها بوضوح أنها مقتبسة فى تصميمها من منتجات البوص والأسل فى عصر ما قبل الأسرات . وكانوا يصنعون مقاعد بلا ظهور ذات ثلاث أرجل — ليستخدمها العمال أثناء العمل (٤٢٨١) ، أو ذات أربع أرجل (٢٤٧٢) . وشاع فى الدولة الحديثة نوع من المقاعد ليس له ظهر ويمكن طيه (٢٩٢٨٤) يتركب من أربع قوائم متقاطعة تتمحور حول وسطها لأسفل ، وأطرافها مشكلة على هيئة رؤوس البط ومطعمة بالعاج والأبنوس ، وهذا المقعد له غطاء من الجلد مقترش على قاطعين عرضيين مقوسين للخشب ليصالح للجلوس . وكانت الكراسى عادة منخفضة لا يزيد ارتفاعها على ٢٥ - ٣٠ سم من سطح الأرض ، ومقاعد مصنوعة من الحبال المجدولة على هيئة شبكة ، وأرجلها مشكلة على هيئة براتن الأسد ، أو حافر البقرة — وهو تشكيل أقل انتشاراً ظهر فى الدولة الحديثة . وكانت ظهور الكراسى عالية مستقيمة مزخرفة عادة بزخارف شبكية لها أهمية تعويذية ، وبصور اللاله بس . والنموذج ٢٤٦٩ منضدة منخفضة (طلية) لها ثلاث أرجل مفلطحة ، منقوش على سطحها المنبسط صورة للربة رننوت فى شكلها الشعبانى أمام إحدى موائد الندور ، ويحتوى النقش على الشكل التقليدى

للنذر الجنائزى لشخص يدعى بأبربا ، قد تكون الطيلية من محتويات مقبرته .

ومن المنقولات التى يعرّص عليها المصريون اطار السرير ذى المسند الخلفى . وتوجد شظيات بالمتحف من أحد الأسرة (٢١٥٧٤) دقيقة الحفر ومطعمة بزخارف فضية وذهبية ، وهى من إحدى مقابر طيبة على الأرجح . ولم يكن المصريون القدماء يحبون الوسائد ، ولعل السبب فى أنها لم تكن مريحة فى جو مصر الصيفى الحار . لذلك كانت الأسرة تزود بمساند للرأس ، خشبية فى أغلب الأحوال ومحفورة حفرا جيدا على شكل الهلال لها قاعدة خشبية ثلاثية سند الرأس من الخلف . وعثر على مساند أكثر فخامة مثل المسند المشكل على صورة أرنب وحشى رابض (٢٠٧٥٣) . وكان من المعتاد أن تسجل على المساند أسماء وألقاب أصحابها ، التى كان يصاحبها أحيانا صلاة تحتوى على دعاء بقضاء ليلة مريحة . وفى النماذج الجنائزية للأسرة كان يضاف الى ذلك كله فصول من كتاب الموتى تسجل أسفل قاعدة السرير (٣٥٨٠٤) .

بلغت مهارة المصريين قمتها فى تصنيع الخشب فى بناء المراكب وصناعة العربات . وفى كلتا الحالتين تصنع الأشياء من أجزاء صغيرة ، لذلك فإن قابلية العربة أو المركب وقدرتها على تحمل الشد والتوتر عند الاستعمال تتوقف على الدراية بمواصفات الأخشاب المستعملة فى بنائها ، وكذلك على الإلمام بتقنية عمل الوصلات الدقيقة المثينة لضم أجزاء المركب أو العربة بقوة . وأقدم أنواع المراكب كانت تصنع من البردى أو البوص ، وارتفاع مقدم المراكب المصرية ، هو إحدى سماتها الموروثة من هذه المراكب العتيقة . وفى أوائل عصر الأسرات كانت المراكب النيلية تبنى باستخدام الأخشاب المحلية . ونظرا لضغر ألواح الخشب المحلية فقد اتبعوا فى بناء المراكب تقنية معينة وصفها هيرودوت (الكتاب الثانى فقرة ٩٦) ، وصورت فى بعض مناظر المقابر : يبنى هيكل السفينة من ألواح خشبية صغيرة توصل معا ، بدون صنع سيف (قاعدة السفينة الرأسية) وبلا دعائم (جوانب) [وهى ما تطلق عليه هنا الصندل - المترجم] . أما السفن الكبيرة - عابرات البحار فكانت تصنع من الأخشاب المستوردة التى تنتج ألواحاً طويلة ، وبنفس التقنية ، مع زيادة صلابة الهيكل وقوته ببنعيم مقسمة ومؤخرة المركب ، وتطويق الهيكل بطوق ضاغط يمر فوق ركائز خشبية .

والرأى السائد أن العربة دخلت الى مصر عن طريق الهكسوس ، وقد استخدموها فى صراعهم مع ملوك الأسرة السابعة عشرة بطيبة .

وانتشر استخدام العسريات فى الدولة الحديثة فى الحروب والصيد والرحلات والمرور على الضياع وفى الاحتفالات الرسمية • وتتركب مثل هذه العربات من هيكل خشبى مفتوح الظهر يتركز فى الجزء الأمامى على محور قصير محمول على عجلتين يتكون من أربع أو ست شعاعات • ويمتد من مركز هذا المحور تحت الصندوق (الهيكل) نير يربط على جانبيه حصانان خفيفان بالأربطة الجلدية • ويجدر التنويه بالمهارة فى وصل العجلتين من أجزاء منفصلة واحاطة كل عجلة بأطار جلدى • وكان الخشب يثنى بربط القائم الخشبى المراد ثنيه فى عمود متشعب مثبت فى الأرض برباط جلدى متين ثم يثنى برفق باستخدام العتلة •

ومنذ العصور العتيقة أتقن المصريون أعمال الحفر على الخشب ونهغوا فى تشكيله الى أدوات منزلية وتمائيل أو نماذج • وقد استخدم الخشب فى تشكيل التماثيل التى تصور حملة القرايين أو النماذج منذ نهاية الدولة القديمة حتى الدولة الوسطى ، كبديل عن النحت لصنع تماثيل حجرية أو النقش البارز لتصوير المشاهد • وهذه التماثيل الخشبية لها تأثير مبهج فى نفس المشاهد • ولعل السبب فى ذلك هو أنها ما زالت فى حالة جيدة وبالأخص ألوانها ، وقد يكون السبب طرافة الموضوع الذى تعبر عنه لا براعة الحفر فى حد ذاته • والكثير من التماثيل الخشبية من تماثيل الأفراد المقبرية ، التى وصلنا منها قدر كبير • وفى هذا النوع من التماثيل كانت الفخامة ، وليس الاقتصاد ، هو العنصر الأساسى فى الأخشاب المستخدمة • فقد صنعت التماثيل الخشبية للملوك منذ الأسرة الأولى حتى عصر الدولة الحديثة • ويوجد من تماثيل الملوك الخشبية بالمتحف البريطانى ثلاثة تماثيل أكبر فى حجمها من حجم الانسان العادى من عصر الدولة الحديثة ، عثر عليها فى المقابر الملكية بوادى الملوك ببطية (٨٥٤ ، ٨٨٢ - ٣) •

وكانت تماثيل الأفراد على العموم تشكل على غرار التماثيل الحجرية العادية ، سواء فى الأوضاع التصويرية أو فى أسلوب الحفر نفسه • وكانت التماثيل الخشبية تشكل عادة من قطعة واحدة ، فيما عدا الذراعين اللتين كانت تشكلان منفصلتين ثم توصلان بالتمثال بالأسنة • ومن النماذج الجيدة لهذه النوعية تمثال شاب يسمى مرى رع حاشتنف (٥٧٢٢ ، شكل ٩٠) ، وهو أحد تماثيله التى عثر عليها فى مقبرته فى سد منت وينتمى الى الأسرة السادسة. وهذا التمثال ذراعاه محفورتان مع الجسم فى قطعة واحدة • ولدى المتحف تمثال آخر صغير جذاب صاحبه هو نثرناختى مجلوب من مقبرته فى بنى حسن وينتمى للأسرة الثانية عشرة (٦٥٤٤٠) ، وكذلك تمثال واقف لموظف كبير فى سترة منفذة ببراعة ، وهو ينتمى الى الفترة

التي تلت فترة العمارنة مباشرة (٢٣٢٠) • وهناك تمثال آخر (٤٧٥٦٨) نصفي منفذ بدقة ، هو في الحقيقة جزء من تمثال كان في الأصل كاملا كبير الحجم ، والتمثال من الأسرة السادسة مجلوب من مقبرة بأخميم • وكان صانع التماثيل الخشبية مقيدا بالتقاليد الدينية لصاحب التمثال ، لكنه كان أكثر حرية في تنفيذ الأدوات الخشبية الصغيرة • ومن الأعمال التي لها جاذبية خاصة قنينات لحفظ العطور من الدولة الحديثة مزخرفة بصور مختلفة ، منها تمثال لابن آوى وهو يجرى وفي فمه محارة (٣٧١٧٨) ، ومنها فتاة زنجية تحمل على رأسها صندوقا صغيرا (٢٣٧٦٧) ، وقطعة أخرى لفتاة مصورة وهي تسبح (٣٨١٨٦) • ومنها ثمرة خيار (٥٩٨٠) ، ومنها باقة من أوراق اللوتس وبراعمه - وبعض هذه البراعم من العاج المجزع (٥٩٦٥ - من منف) • وهناك تمثال لفتاة صغيرة تعزف على قيثارة (٤٨٦٥٨) يعتبر نموذجا جيدا على الاتجاه الأكثر تحررية في الفن المصري •

الأعمال العاجية :

كان العاج - سواء من ناب الفيل أو فرس النهر - يستعمل في صنع أشياء كثيرة كالخشب تماما ، تتميز بصغر حجمها • وكذلك كان العاج من المواد الأساسية التي تستخدم في التطعيم - على حالاته الطبيعية أو ملونا بلون وردى غامق • وكانوا يعتقدون أن للعاج فاعلية سحرية خاصة • وقد استخدم العاج - على سبيل المثال - في صنع صولجانات مسطحة ومقوسة (أشير إليها كثيرا بأنها سسكاكين) ، وكانت تنقش بأسماء الشياطين والآلهة (شكل ٥١) • واستخدم العاج المحفور بدقة في صنع أدوات صغيرة مثل مقابض السسكاكين والصولجانات ، أو في صنع ملاعق للزينة وفي عمل الزراير وأدوات ألعاب التسلية - كالنرد مثلا • وعلى الرغم من أن غالبية الانتاج العاجي من الأدوات الصغيرة ، إلا أنه قد صنعت منه أشياء ذات حجم كبير ، منها مساند الرأس مثل ذلك الخاص بالمدعو جوا (٣٠٧٢٧) من الأسرة الثمانية عشرة ، ذو الدعامة المشككة على هيئة حزام ايزيس •

وأعمال حفر العاج الدقيقة قديمة قدم عصر البداري ، ومن النماذج الدقيقة التي تظهر فيها الدقة والمهارة بشكل ملحوظ من هذا العصر قدير لحفظ المراهم (٦٣٠٨٧) مجلوب من بلانة مستجلة ، وهو مشكل على هيئة فرس النهر • أما التماثيل العاجية الدقيقة الصنع فقد عرفت منذ عصر ما قبل الأسرات ، وغالبيتها لنساء عاريات (شكل ٤٧) • ومن أجمل التماثيل القديمة العاجية الدقيقة الصنع تمثال واقف لأحد الملوك (شكل ٥٤) ، وجد في أحد معابد أبيدوس - قد يكون من الأسرة الأولى - وعليه عبادة يظن أنها تختص بالاحتفالات البويلية (عيد سد) •

صناعة المنسوجات من أوائل الصناعات التي عرفها المصريون ، وأقدم القصاصات من الأقمشة المنسوجة التي وصلتنا عنهم يعود تاريخها الى حضارات ما قبل الأسرات ، وهي تحمل الدليل على مهارتهم المتقدمة في هذه الصناعة . واحدى هذه القصاصات (٥٨٧٦١) واردة من الفيوم ، وهي مصنوعة من خيوط كتانية مزوية ، مزدوجة (أى كل خيطين مضامين معا) من خيوط غزل رقيقة . وتركيب النسيج يحتوى على ٨ - ١٠ خيوط فى كل سم من السداة (الخيوط الطولية) ، وعلى ١٠ - ١٢ خيطا فى كل سم من اللحمة (الخيوط العرضية) ، والقصاصة يعود تاريخها الى ما قبل ٣١٠٠ قبل الميلاد (وربما سنة ٤٠٠٠ ق م) . وقد تطورت صناعة المنسوجات تطورا ملحوظا فى وقت مبكر من عصر الأسرات ، فأصبحت الأنسجة أكثر اتقانا . فعلى سبيل المثال زاد عدد خيوط السداة واللحمة الى ٦٤ خيطا للسداة و ٤٨ خيطا للحمة فى كل سم ، ويمكن مقارنته بالنسيج الكتانى الكمبريكى الحديث الذى يحتوى على ٥٦ خيطا فى كل من السداة واللحمة فى كل سم . وقد ذاعت شهرة المصريين باعتبارهم نساجين ذوى مهارة عالية ، وذكر فى التوراة نوع رقيق جدا من القماش كان ينتج فى مصر اسمه القماش البيسوسى (القماش الحريرى) .

وكل الأقمشة المصرية تقريبا كانت من الكتان . ولم يكن لديهم سلالات من الأغنام صالحة لإنتاج الصوف الصالح للغزل قبل الدولة الوسطى ، والمتحف البريطانى يحتفظ بقطعة قماش صوفية (٥٥١٢٧) وجدت فى العمارنة . وندرة الأقمشة الصوفية فى عصر الأسرات تدل على أنه كان هناك شئ من الحظر الدينى فى استخدامه لصنع الأردية . كذلك لم يعرف المصريون الحرير الطبيعى قبل العصر البطلمى . كذلك هناك بعض قصاصات من الأقمشة القطنية وجدت فى بعض الأماكن بالنوبة من العصر البطلمى ، إلا أن القطن لم يعرف داخل مصر نفسها قبل العصر القبطى .

ويطلق على الأقمشة الكتانية اصطلاحا اسم التيل وقد صور الكتان كثيرا فى المقامير المصرية ضمن المناظر المصورة بالنقش البارز والمناظر الملونة التى تمثل الأنشطة الزراعية . وكان ضم الكتان يجرى بطريقة النزع (أى قلعها من الأرض بجذورها) وليس بطريقة الحش (الاجتثاث فوق سطح التربة) . وبعد الضم كانت عيدان الكتان تسلم لأحد العمال فيقوم بإزالة الشاليل (الجذور المختلطة بالطين) باستخدام آلة تمشيط بدوية . وبعد ذلك كانت العيدان (سيقان النبات) بعد تنظيفها تضم وتحزم للنقل .

وكانت الخطوة الأولى فى طريق الحصول على ألياف الكتان هى التعطيل ، وذلك بغمر العيدان فى الماء عدة أيام حتى تتعطن وبعد ذلك تجفف العيدان ، ثم يفصل اللب (الخشب) عن الألياف (اللحاء) بضرب العيدان بمضارب خشبية فوق بسطة حجرية ، ثم يتم الفصل النهائى للألياف باستخدام الماشق (المشقة مشط معدنى حاد الأسنان) .

بعد ذلك كانت ألياف الكتان الجافة تسحب من محورها الطولى مع برمها برما خفيفا (مفكوكا) للحصول على المبروم (المبروم اصطلاح معناه الخيوط المعطاة أية درجة من البرم) . وكان البرم يعطى للألياف الى اليسار ، وهو الاتجاه الطبيعى للالتواءات الموجودة بها . وكانت هذه العملية من العمليات التى يقوم بها النساء ، ثم يلفن الألياف على أفخاذهن اليسرى (على شكل شبله) وهن متفرصات على الأرض مستندات على ركبهن اليمنى . وهذه المرحلة هى أولى مراحل تشكيل الخيوط الكتانية ، وهدفها اكساب الخيوط المتانة والمطاطية التى تجعلها صالحة للنسيج . وكان عدم انتظام أسطح الألياف من العوامل المساعدة على ضمها وتماسكها معا بسهولة . والكميات الناتجة من المبروم كانت بعد ذلك تلف على شقوقات من الفخار أو بكرات فخارية على شكل شلات مكورة . وكانت هذه الشلات تحفظ فى قدور حتى لا تتفكك لحين غزلها على المغزل اليدوى . والمغزل اليدوى يتركب من عصا رشيقة طرفها السفلى مدبب وفى أعلاها فلكة التوازن ، ويصنع عادة من الخشب أو الفخار أو الحجارة . وكانت الفلكة النموذجية فى الدولة الوسطى مفلطحة ومستديرة (٣٥٩٢٨) ، وفى الدولة الحديثة مقببة (٦٤٧٧) . ولم يتغير شكل قصبه المغزل كثيرا ، وهى تحتوى على حزوز لولبية فى أعلاها لاستقبال الخيط . وهذه الحزوز استبدل بها فيما بعد خطاف معدنى (٣٨١٤٧) .

وتدل الدلائل على أنه حتى بداية الدولة الحديثة كانت عملية الغزل قاصرة على النساء ، ثم أصبحت مشتركة بينهن وبين الرجال . وكانت أبسط طرق أداء العملية بالنسبة للمرأة تتلخص فى وقوفها بحيث تنظم مرور المبروم من القدر بين أصابعها الى المغزل الذى كانت تلفه برفع إحدى ركبتيها وإدارتها حول فخذه . ولم ينتشر استخدام الفلكة - العصا القصيرة التى تحمل الألياف المجهزة التى تغزل منها الخيوط - الا فى العصر الرومانى . وتوجد طريقة أسرع فى الغزل تتلخص فى سحب المبروم ، وتنظيم مروره على عصا مفرعة تربط بالمغزل الذى يدار بين ياطنى الكفين . وأرفع خيوط الغزل كانت تنتج بطريقة ثالثة يستغل فيها عمل المغزل نفسه على سحب الألياف وترقيق الخيوط الناتجة . وفى هذه الطريقة يسحب المبروم خلال أصابع اليد اليسرى ، ويعلق بالمغزل ،

تم يلف المغزل ببرمه بالأصابع ثم تركه ليسقط ويدور ، وفي هذه الطريقة تقوم الفلكة العليا - فلكة التوازن - بالحفاظ على المغزل .

وأول أنوال النسيج التي ظهرت في مصر كانت أفقية . وفي هذه الأنوال تفرد خيوط السداة بين دعامتين خشبيتين مربوطتين عند الأركان في أربعة خواوير قصيرة مدقوقة في الأرض . وكانت خيوط السداة اما تنظم بين دعامتي النول مباشرة ، واما تربط في ثلاثة خواوير مدقوقة في الحائط ثم تنقل الى النول . بعد ذلك كانت خيوط السداة تقسم الى قسمين : الخيوط الفردية وتثبت في عصا خشبية (الدليل) وترفع لتترك مسافة تسمح بمرور خيوط اللحمة من خلالها من كرة من الخيط أو مربوطة في بكر خشبية . وكانت المسافة اللازمة لعودة خيوط اللحمة بارتداد قطعة خشبية مسطحة عند الحافة تمر بين خيوط السداة (المكوك) .

ومن التجديدات التي حدثت في الدولة الحديثة ، وربما كانت من التقنيات التي أدخلها الهكسوس النول الرأسي الذي حل محل النول الأفقي القديم ، وفيه تفرد خيوط السداة بين قائمين خشبيين رأسيين . وكان هذا النوع من الأنوال يدار بواسطة الرجال لا النساء كالنول الأفقي . وتظهر الصور عمال النسيج وهم يديرون النول الرأسي وهم متقرضون أسفل اطار النول . ولكن أسلوب عمل مسار خيوط اللحمة لم يتغير .

ومعظم الأنسجة التي وصلتنا من الحقبة الأسرية كانت على صورة لفائف وأربطة مأخوذة من أغلفة المومياوات ، فقد كانت معدات الدفن تحتوي على قطعة من القماش ينقش عليها بالهيروغليفية اسم صاحب المقبرة وتاريخ استخدام القماش أو نوعه . وبعض هذه القطع كانت كبيرة الحجم ، فالنموذج رقم ٣٧١٠٥ مثلا ، لقطعة مساحتها ٥٧ر٤ م × ١٨٣ر١ م ، وعليها نقش يقول : هذا القماش خاص بمغنية زوجة الاله ، زوجة الفرعون وأم الملك ، أحسن نفر تاري (حفظها الله) . سبت جحوتي . وكان القماش يصنع كي يخدم شخص الميت في مختلف الأغراض اليومية .

والأردية الحقيقية المتبقية من الحقبة الأسرية نادرة . وكان نمط الثياب الشائع حتى عصر الدولة الحديثة هو الثياب البيضاء ، التي تسدل على الجسم وتطوى بدون تفصيل أو خياطة . وكانت المنسوجات المنقوشة أو الملونة نادرة جدا ، ومعظمها كان خاصا بالأجانب . وعموما لم تظهر المنسوجات المنقوشة بمصر قبل الدولة الحديثة ، ربما بعد استخدام النول

الرأسي • ومعظم المنسوجات المنقوشة بجوزتنا من القرن الرابع الميلادي ، ولا تمت نقوشها وزخارفها لمصر الفرعونية بصلة كبيرة ، والنسيج الرئيسي بمصر القديمة كان التيل الأبيض المصنوع من الكتان • فإذا أريد الحصول على أقمشة منقوشة فقد كانت خيوط السداة واللحمة ترتب معا متجاورة - لا متقاطعة - وكان التصميم (النقش) ينسج فوق واحد أو أكثر (١ أو ٢ أو ٣ أو أكثر) من الخيوط الممثلة للسداة ، أما اللحمة فكانت تتركب من الخيوط الملونة على صورة مكتظة ويستخدم فيها الصوف عادة • وهذه الأنسجة كانت بعد ذلك تضرب بالأمشاط النسيجية لمداواة خيوط السداة (٢٠٧٤٧ ، ٣٥٩٢٦) •

وصلت صناعة الحصر والسلال بدورها الى درجة عالية من التطور في العصر قبل الأسري - وهي من الصناعات التي لا تخفى صلتها بصناعة المنسوجات • والنموذج ٥٩٧٠٠ قطعة من حصيرة من البوص من البدري • ومن المنتجات التي تميزت بها اليوم سلال على هيئة مراكب مصنوعة من سيقان الأعشاب (النجيل) مثل النموذج ٥٨٦٩٦ • ويعتقد أن هذا النوع من السلال كان يستخدم في حفظ بذور الفلال ثم عند بذرها •

وكانت الحصر تصنع على الأنوال الأفقية باستخدام الأسل والبوص والنجيليات الخشنة المتوفرة بمصر • وأشكال الحصر المختلفة ظهرت في الأعمال المعارية القديمة • ثم استمر تأثيرها القوي على الذوق الفني بشكل واضح أثناء الحقبة الأسرية •

وعند صناعة السلال كانت تكون في مبدأ الأمر نواة ليفية ثم تلوى بشكل مغزلي للحصول على الشكل المطلوب • ومادة النواة (قلب السلة) الرئيسية كانت سعف النخيل أما القاعدة (الأساس) فكان يستخدم فيها جرائد النخل • وهذه السلال كانت أهم أوعية حفظ اللوازم المنزلية بعد الأواني والقدر الفخارية ، وكانت تستخدم في نفس الأغراض التي تستخدم فيها الصناديق الخشبية • والسلة (رقم ٢٥٦٦) مصنوعة من سعف النخل ، وكانت في الأصل تحتوى على تنك كتاني (رداء شبيهة بالثورة الاسكتلندية كان يرتديه الجنود والرهبان) • والنموذج ٦٠٢٦ مجموعة من أدوات النجارة • والنموذج رقم ٦٠٢٧ نماذج من الأدوات البرونزية تحمل اسم تحتمس الثالث • وقد صنعت السلال أيضا من عيدان القصب والبردي (لكنهما لم تكن قابلة للطي) • والنموذج رقم ٢٥٦١ يحتوى على غطاء للرأس (٢٥٦٠) ، والنموذج ٥٣٤٠ من الأسرة الثامنة عشرة هو أحد الأمثلة على الصناعات المركبة من القصب والبوص • والنموذج مائدة موضوع عليها مواد النذور •

وقد استخدمت ألياف البوص والكتان والحلفا لانتاج الحبال منذ عصر ما قبل الأسرات . وفي عصر الأسرات استخدمت في هذا المجال ألياف النخيل ، ولكن الحبال السمكية الضخمة التي استخدموها في جر الحجارة كانت تصنع من البردى . وطريقة صنع هذه الحبال البردية موضحة في نسخة (الهامش الأسفل الى اليمين) من مشهد ملون من مقبرة خع ام واس بطيبة من عصر الدولة الحديثة . والمشهد يصور ثلاثة عمال ، اثنان منهما واقفان يبرمان معا شريطين منفصلين ، أما الثالث فيجلس وهو يحمل رزة معشوقة بين الشريطين . وفوق أشكال العمال تظهر أربعة حبال ملفوفة جاهزة ، وحزمة من سيقان البردى ، ومجموعة مكونة من ست أدوات : رزتان ، وبريمتان ، ومتيدة (مطرقة ذات رأس خشبية برميلية الشكل) ، وسكين .

الفصل الثامن

مصر فى العصرين الرومانى والقبطى ومملكة مروى

أدت هزيمة الأسطول المصرى فى موقعة أكتيوم سنة ٣٠ ق م - وما ترتب عليها من انتحار كل من أنطونيو وكليوباترا السابعة ، الى دخول مصر فى عصر متميز من عصورها التاريخية . فمنذ ذلك الوقت ارتبطت مصر ارتباطا وثيقا بدنيا شرق البحر المتوسط . وظهرت بصمات الاحتلال الرومانى على الآثار المادية لمصر ، والتي تثبت أن التأثير قد عم الحياة اليومية فى مصر . وقد شرحنا فيما سبق ذكره بعض مظاهر هذا التغير : انتشار القناديل الفخارية وانتشار استخدام الزجاج فى الأغراض المنزلية ، والتوسع فى استخدام الحديد فى صنع الأدوات المنزلية ، واستخدام القلم البسط (البوص) ، واستخدام الأقفال والمغاثيح المعدنية ، واستعمال المخارط فى النجارة ، حتى الأزياء والمجوهرات كان ذوق المصريين فيها لا يختلف الا قليلا عن ذوق مسكان شرقى البحر المتوسط .

ومن الناحية النظرية اعتبر أباطرة الرومان هم الورثة الشرعيين للفراعنة ، ولهم الحق فى حمل القابهم الرسمية والتمتع بسلطة الفرعون المطلقة . فقد وجدت على جدران معابد طيبة صور لمعظم أباطرة الرومان حتى منتصف القرن الثالث الميلادى محفورة بالنقش البارز - على مثال الأيقونات القديمة - بينما سجلت أسماؤهم بالهيروغليفية داخل خراطيش . ومن الوجهة العملية أدمجت مصر فى النظام الرومانى وأصبحت مقاطعة رومانية يحكمها وال برتبة فارس يعين رسميا من قبل الامبراطور . واستمرت مصر مقاطعة رومانية ثم بيزنطية حتى تاريخ الفتح العربى سنة ٦٤١ ميلادية .

وكان سلوك الأباطرة الأوائل - بعد فتح مصر - مشوبا بالشكوك ، مما يفسر الطبيعة المتفردة لولاية مصر فى العالم الرومانى . ويمكن خلف ذلك السلوك الذكرى الاليمة لما أصاب يوليوس قيصر وأنطونيو من بعده

من كوارث بسبب كليوباترا السابعة • وكان ثراء مصر الزراعى ومناعة قلاعها من الأمور التى شغلت أذهان الأباطرة الأوائل كثيرا ، فأصروا على الحيلولة دون اتخاذها قاعدة للتآمر والخيانة ، فاتخذوا قرارا بتحريم دخول مصر على كبار موظفى الامبراطورية الرومانية الا بأذن الامبراطور شخصيا •

كان القرنان الأخيران من الحكم البطلمى زاخرين بالمشاحنات المائلية ، مما أضعف سلطة الحكم بصفة عامة ، وانتشرت الفوضى خصوصا فى مصر العليا • وقد سجل سترابو طرفا من الأحوال السائدة فى مصر فى كتابه الذى ألفه عن مشاهداته فى مصر فى أعقاب الغزو الرومانى (الجغرافيا - الكتاب ١٧) ، فوصف هليوبوليس بأنها مدينة أصبحت مهجورة تماما ، وأبيدوس بأنها بلدة صغيرة ، وطيبة بأنها تتكون من عدة قرى : دمر بطليموس التاسع (سوتر الثانى) طيبة بعد ثورتها الفاشلة سنة ٨٨ ق.م • ولم يجد الرومان صعوبة تذكر فى إعادة النظام الى مصر حتى أسوان - وهى الحدود التقليدية الجنوبية لمصر •

ولا شك أن الأمن العام ، والسلام ، والحكومة المنضبطة التى أوجدتها الادارة الرومانية قد أعادت الرخاء لمصر - فى القرنين الأولين من غزوها على الأقل • وأجريت بعض التحسينات فى الأساليب الزراعية : يعتقد أنه فى هذه الفترة ظهرت الساقية ، وآلات الرى التى تدار بالثيران ، والنورج ذو العجلات الحادة لدرس الحبوب وفصلها عن السنابل •

كانت غالبية السكان - فى ذلك الوقت - تتكلم باللسان المصرى ، ولم يتأثروا فى حياتهم تأثرا يذكر بتغير نظام الحكم • وكل ما فى الأمر أن جباية الضرائب كانت تتم بصورة أكثر كفاءة أثناء الحكم الرومانى • والجانب الأكبر من الشققات الحجرية والفخارية المدونة باللغة المصرية من ذلك العصر ، معظمها ايصالات تحصيل الضرائب ومكتوبة بالحرف الديموطيقى - اللغة المصرية الدارجة فى ذلك الوقت •

واستمرت الديانة المصرية فى تلقى الدعم والرعاية من السلطات الرسمية ، خاصة فى الوجه القبلى حيث استكملت وزخرفت معابد دندرة وفيلة واسنا وكوم أمبو - العظيمة - خلال القرنين الأول والثانى الميلاديين • ولم تختلف التصميمات المعمارية فى العصر الرومانى عنها فى العصر البطلمى ، فكانت مشابهة الى حد كبير لتصميمات الأسرة الثامنة عشرة • مع ادخال بعض التجديدات مثل تيجان الأعمدة المبتكرة ، وبناء غرف تحت أرضية بالمعابد ، وإقامة ما يسمى ، الماميزى (بيت الولادة) وهى معابد صغيرة على طراز الاضرحة المحاطة بصف من الأعمدة ، والتى كانت تقام فيها طقوس ولادة الاله الطفل • وظلت الشعائر اليومية والأعياد الكبرى

تقام في هذه المعابد . واستمرت الثقافة المصرية في التدفق ، ويدل على ذلك أن غالبية ما وصلنا من أعمال أدبية مكتوبة بالديموطيقية هي من نتائج القرنين الأولين ، وتحتوى على معظم الموضوعات التي عرفها الأدب المصرى القديم ، وبعض هذه الأعمال خصوصا فى مجال آداب القصص والحكمة لا تقل فى مستواها عن مثيلاتها من الأدب القديم .

وكانت الجاليات اليونانية والمقدونية والأجناس الأخرى من سكان العالم الهيلينى بمصر كبيرة ؛ ولكنها طبعاً كانت أقل عدداً من العناصر الوطنية . وقد جذب هؤلاء الى مصر أشياء كثيرة ، فقد عملوا فى الجندية ، والأعمال الادارية ، والتجارة ، وسوق المال فى أعقاب غزو الاسكندر الأكبر لمصر وتأسيس الأسرة البطلمية . وبعض هذه الجاليات استوطنت مصر قبل ذلك بأكثر من ثلاثمائة سنة لدرجة أن أصبحت مصر هى وطنهم . وهؤلاء لم تقتصر اقامتهم على المستوطنات التى أسسها البطالمة ، بل تغلغلوا فى أرجاء وادى النيل وسكنوا حواضر أقاليم مصر القديمة ، وزاد عددهم بانضمام الفياقى المسرحية من المرتزقة المحتكين ، وخصوصا فى الفيوم . وقد تميزت هذه المجموعة التركيبية عن السكان الأصليين فى أسلوب كلامها ومناهج تعليمها ، فكان لسانهم هو اللسان اليونانى ومناهج تعليمهم على النمط الهيلينى الكلاسيكى ، وخصوصا فيما يتعلق بالاهتمام بهوميروس بصفة خاصة . كذلك احتفظوا - حسبما سمحت ظروفهم - بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية على نسق حكومات المدن اليونانية . وكان ولاؤهم للتقاليد اليونانية واحساسهم بتفوقهم العقلى أحد الأسباب الأساسية فى توطيد الثقافة اليونانية بمصر . وتحت حكم الادارة الرومانية أصبح لهؤلاء المستوطنين بعض الامتيازات الخاصة . واليوم نجد أنفسنا مدينين لهؤلاء ببقاء عدد كبير من البرديات التى تحتوى على أعمال أدبية وانتاج فنى ذات طابع هيلينى محض .

واستمرت الاسكندرية هى المركز الرئيسى للثقافة الهيلينية . وبعد الغزو الرومانى حرم الرومان المدينة من بعض الحقوق التى تمتعت بها فى عصر البطالمة ، فتوترت العلاقات بين المدينة والأباطرة فى القرن الميلادى الأول . ورغم ذلك استمر ازدهار المدينة بسبب ثغرها ، كما استمرت شهرة المدينة كمركز من مراكز الاشعاع الفكرى . ومن المؤسف أنه لم يمكن الكشف عن الروائع القديمة لهذه المدينة ، لوجود بقاياها وآثارها تحت مستوى الماء ، مما يجعل من الصعب معرفة المدى الذى حافظت به المدينة على الطابع الهيلينى فى الفن والبحث .

وأهم نقطة من نقاط الاتصال بين العناصر الهيلينية والمصرية الوطنية هو التقاؤهم فى الديانة العامة والعادات الجنائزية . فقد استعمل

المهاجرون أسماء الآلهة المصرية ، وقدسوا بعض هذه الآلهة وبالأخص
 حربو قراطيس وايزيس واعتبروهما من الآلهة الواقية الشافية . وفى
 الديانة الشعبية حدثت مضاهاه ومماثلة بين الآلهة المصرية ونظائرها فى
 الديانة اليونانية . فظهرت أيقونات تقليدية لكنها ذات شكل يونانى ،
 فى مقابل ظهور صور يونانية مزخرفة برموز هيروغليفية : يظهر هاروريس
 كرجل يحمل رأس صقر وعليه رداء عسكري روماني (شكل ٩١) ،
 أو كخيال يركب فرسه وهو يطعن تمساحا بحربته . وتظهر حاملة رأس
 بقره وهى مرتدية لعباءة طويلة منسدلة . وأنوبيس كرجل واقف ورأسه
 رأس ابن آوى فى زى هرمس . وايزيس فى زى ديمتير أو أفروديت .
 وفى الاسكندرية أدمجت الآلهة المصرية فى العبادات السرية التى انتشرت
 بشكل كبير فى البحر المتوسط فى ذلك الوقت . ومن الآلهة التى ذاع
 صيتها فى ذلك الوقت ، خارج مصر الاله سيرابيس الذى لم تكن عبادته
 منتشرة فى مصر ، وهى عبادة أدخلها بطلميوس الأول - سوتر - بهدف
 ايجاد رابطة بين اليونانيين والمصريين من رعاياه . ومن المحتمل أن يكون
 سيرابيس هو الشكل الهيلينى للاله المصرى أوزورابيس - الثور المحنط
 الذى كانت منفى مركز عبادته ، وهو اله كان معروفا بمصر قبل العصر
 البطلمى بوقت طويل جدا . وأعطى سيرابيس صورة بشرية وشكل رأسه
 على مثال الاله زيوس اليونانى . وفى العصر الرومانى ارتبط هذا الاله
 مع ايزيس وحورس فى التمثال الثلاثى الالهى الشهير .

واقتبس العصر الهيلينى ، كغيره من العناصر الأجنبية التى
 استوطنت مصر ، عادة تحنيط الموتى . وعلى الرغم من أن عملية التحنيط
 الحقيقية لم يهتم بها كثيرا ، الا أن تزيين وزخرفة المومياءات فى العصر
 الرومانى كانت أكثر اتقانا من أى وقت مضى . ويستنتج من طبيعة هذه
 الزخارف أن الموتى اعتقدوا أن الطقوس المتقنة التى تصاحب عملية التحنيط
 نفسها هى الوسيلة التى تجعلهم يتمتعون بالمزايا السحرية التى يمتاز بها
 أوزيريس . من أجل ذلك كانوا يقومون بنقش مناظر من أسطورة
 أوزيريس والاحتفالات التى يقيمها له أنوبيس على قطع من الأقمشة
 التيلية وتغلف بها المومياء ، وأحيانا كانت هذه المناظر تنقش على التابوت
 نفسه (مثل النموذج ٢١٨١٠ - شكل ١٨) .

وواضح من الممارسات المبكرة مثل تجهيز الكتان المقوى والأقنعة
 الذهبية ، والتركيز فى تشكيل التماثيل الجنائزية على ملامح الوجه بصورة
 أكبر من باقى الجسد ، يتضح أن خلود الفرد كان يعنى حسب المعتقدات
 القديمة المحافظة على ملامح وجه الميت سليمة . وفى عصر الأسرات لم تصبح
 للأقنعة ولا لرؤوس التماثيل أية دلالة على صاحبها بل تحولت الى شىء
 رمزى مثالى . ثم حدث تحول جديد فى هذا الصدد مع بداية العصر

الرومانى إلا وهو استخدام الرؤوس المصنوعة من الجص وظهور المورتريه (صور الوجوه) الملون المصدر بأسلوب طبيعى : من المحتمل أن يكون ظهور العنصر الواقعى لأول مرة أنثرا من آثار النفوذ الرومانى ، اذ اشتهرت التماثيل فى العصر الرومانى بتشكيل الوجوه بأسلوب واقعى . ومعظم لوحات رسوم الوجه من الامام (البورتريه) الذى وصلنا عثر عليه فى هواره والروبية بالفيوم ، لذلك اشتهرت باسم « بورتريه الفيوم » . الا أن نماذج أخرى من هذه النوعية قد عثر عليها فى مواقع أخرى متفرقة من سقارة الى أسوان . ومعظم النماذج التى وصلتنا من انتساج الفترة الواقعة بين منتصف القرن الثانى ومنتصف القرن الثالث الميلاديين ، وربع الكمية المذكورة قد يكون من انتساج القرن الرابع الميلادى ، وهو الوقت الذى أخذت فيه عادة التحنيط فى الإنحسار تدريجيا لحل محلها الطريقة البسيطة وهى الدفن العادى للميت فى ثيابه الطبيعية .

وكانت صور الوجوه (البورتريه) فى مبدأ الأمر تصور على ألواح رقيقة من السرو طول اللوح منها ٤٣ سم وعرضه ٢٣ سم وسمكه ١٦ مم على الأكثر . وكان يقص بحيث يكون طرفه مدببا أو مقوسا . وكانت هذه الألواح توضع على وجوه المومياءات وتثبت بالأربطة (٢٩٧٧٢ - لوحة ١٩) . وفى المراحل المتأخرة زادت هذه الألواح فى السمك وأصبحت حوالى ٣٠ سم طولا و ٢٠ - ٢٣ سم عرضا . وتوجد بعض صور البورتريه على الاكفان الكتانية الا أنها أقل عددا ومعظمها يصور وجوه أطفال (٦٨٥٠٩ - لوحة ٢٠) .

وبعض البورتريه خصوصا فى القرن الرابع الميلادى رسم بالألوان المائية (وتسمى هذه الطريقة التمبرا ، حيث تذاب الألوان فى الماء مع مادة مثبته مثل بياض البيض أو الغراء بدون زيت) . واستخدمت هذه الطريقة فى الرسم على قماش الكفن السميك (الكنفا) اما مباشرة أو بعد دهانه بأرضية من الجبس التصويرى (الجسو) أو الجير الأبيض .

ومن طبيعة الألوان المائية سرعة تلفها وتأثرها بالرطوبة والهواء فبيهت اللون . لذلك استخدم شمع العسل كوسيط تحمل فيه الصبغة المجروشة ، وهى طريقة تجعل الصورة أكثر وضوحا وتجعل ألوانها ثرية مشرقة تقرب فى مستواها من الألوان الزيتية الحديثة . وكان هذا التلون الشمعى معروفا ومستخدما على نطاق واسع فى العالم الهيلينى ، لكنه لم يستخدم فى مصر قبل العصر الرومانى . وقد شرح بلىنى الكبير كيف يستخدم هذا الأسلوب فى التصوير فى كتابه المعروف باسم التاريخ الطبيعى (xxxxy, 31, 39, 41) وسماها « التصوير الشمعى الثابت بالحرارة » . ولا شك أن الوجوه الموميائية كانت تصور على ألواح مدهونة

بطريقة شمعية باردة تتدفق على سطح اللوح بالتسخين . وكان من الممكن في جو مصر الحار اجراء هذه العملية باستخدام فرشاة الرسم بشرط السرعة في العمل حتى لا يجمد الشمع . بعد ذلك كان الرسام يحدد الخطوط الرئيسية للرأس وملامح الوجه باللون الأسود أو الأحمر على أرضية بيضاء فوق الشمع أو على الخشب المشمع مباشرة . وكان الرسام بعد ذلك يملأ فراغ الرسم حول الكروكي المرسوم باللون الرمادي بامرار الفرشاة حوله بحرية ، أما باقى الأرضية فكان يقوم بتظليلها بضربات كاملة طويلة أفقية أو مائلة . وكانت الملابس والشعر تنفذ بنفس الأسلوب . وكان الجزء اللحمي من الوجه يرسم أحيانا بنفس الطريقة ، ولكن بعد تكثيف الطبقة الشمعية في مواطنه ، ولكن كيفية تنفيذ ذلك ما زال مجهولا لنا . فمن الجائز أن الشمع الملون كان يصب ويشكل على سطح اللوح من طاسة باستخدام مغرفة دافئة ، ويجوز أنه كان يخفق حتى يصبح قشدي القوام ثم تستخدم أداة مدببة صلبة غير حادة في نقله الى اللوح ، قد تكون فرشاة يابسة جففتها كثرة الاستعمال . والبديل الثالث هو استخدام الأسلوب العادى باستخدام فرشاة رسم عادية مع امرارها عدة مرات فوق نفس المنطقة .

ويتضح من النماذج المبكرة في هذه الفترة الأسلوب التعبيري في التصوير والأوضاع التصويرية الموحية بالحركة ، وهى من السمات المقتبسة عن البورتريه الكلاسيكى ، التى لا يكاد يوجد لها نظير الآن الا في هذه اللوحات المومياوية . وكانت وجوه الأفراد تصور مائلة اما الى اليمين أو الى اليسار أو الى الامام . أما الوضع التصويرى الجانبى (البروفيل) فلم يستخدمه أبدا . وكانت الصور تظهر الرأس والكتفين وأعلى الصدر عادة ، فاذا رسمت الصورة على قماش الكفن السميكة (الكنفا) مباشرة فقد كانت تغطى امتداد الكفن بالكامل . وكان تسلسل الألوان ، والتظليل والنقط الاشرافية (أكثر أجزاء الصورة بريقا) ، يعطى الصورة طابعا عصريا واضحا . أما المواضيع الضيقة فقد كان العمل فيها عفويا ، ومن الأمثلة على ذلك كثافة اللون فى الحواجب ، والخط الأبيض الذى وضعوه تحت الأنف ، والبقعة الحمراء المفصولة بحز أسود على الشفتين مع التظليل الكثيف تحت الذقن . الا أنه يجدر بالذكر أن هذه التفاصيل الظاهرة تشاهد مختلطة بالأرضية اذا نظر اليها المشاهد على بعد مناسب - متر أو اثنين مثلاً .

وقد استمر هذا الأسلوب معمولا به فى القرن الثالث ، ثم تحول فى القرن الرابع الى الشكلية ومراعاة التوازن الهندسى فى تنظيم ملامح الوجه والشعر ، ولكن رسم الوجوه كان أقل اقناعا ، خصوصا حول الفم الذى كانت فيه تظهر الشفة السفلى متغضنة .

وكان الرجال والنساء يظهران في الصور بالثياب العادية ، المعروفة في العالم الهيلينى فى ذلك الوقت ، وتتركب من قميص فضفاض يشبه الفرازة (التنك) مَصنوع من الكتان غالبا أو الصوف يمر على الكتفين وله فتحة عند العنق وكمان قصيران • واللون الغالب فى أردية الرجال هو الأبيض ، وفى أردية النساء الأحمر وأحيانا الأزرق أو الأخضر أو الأبيض • وكان التنك يزخرف بشريطين رأسيين بطوله من الترقوتين ولم يكن لهما علاقة بمركز الشخص فى بلاد شرق البحر المتوسط • وفى القرن الرابع أصبح من المعتاد وضع اطار (كنار) حول الرقبة على حرف القميص النسائى • وكان الشخص يرتدى قميصا واحدا أو قميصين فوق بعضهما من هذا النوع • وفى القرنين الأول والثانى كان من المعتاد تصوير الرجال والنساء وهم مرتدون أردية فضفاضة فوق السترة (التنك) ومن نفس اللون ، منسدلة على كتف واحدة أو على الكتفين • وكانت النساء يصورن دائما وهن متزينات بعقود وحلقان مما كان شائعا فى العالم الهيلينى • وكان شكل الشعر واللحية فى صور الرجال ، وأدوات الزينة فى صور النساء قريبة الشبه من الأنماط التى اعتادت العائلة الامبراطورية فى روما استعمالها ، وهو قرينة مهمة جدا فى تحديد زمان رسم الصور •

والبورترية الذى كان يصور على الأكفان الثقيلة ، من قماش الكنفا ، المستخدمة فى تعطينة الموميאות لم يكن يرسم الا بعد الوفاة ، ويعتقد أن صور الوجوه التى رسمت على اللوحات السميكة فيما بعد كانت للاستعمالات الجنائزية فقط — هى الأخرى • والاتقان فى تجسيد سمات الميئ الشخصية وبالأخص فى النماذج الجيدة التى تمت فى القرن الأول تدل على أنها صورت على أساس دراسة الانسان الحي ، وكانت تهدف فى الأصل الى عمل نموذج يمكن تعليقه فى غرفة معيشة الشخص فى منزله أثناء حياته • وقد لوحظ أنه فى كل الحالات تقريبا كان الشخص يصور فى ريعان شبابه وأوج وسامته ، وملامحه تعلوها السكينة ونظرته تنسم بالهدوء وجلسته يغلب عليها الوقار • وفى القرن الثانى على الأرجح كانت هذه الرسوم (البورترية) تصور بعد وفاة أصحابها ، فكان الرسم يختزل الفروق بين الأفراد ويقتصر على عدد محدود من الأنماط المحددة بدقة •

ومنذ أوائل العصر الرومانى حتى منتصف القرن الثالث استخدمت أقنعة للرأس على شكل بورترية مصور على الجص وقد عثر على معظم هذه الأقنعة فى مصر الوسطى ، وكانت تستخدم موازية للوحات المصورة • وأقدم نماذج هذه الأقنعة كان مفرغا لیتلاءم مع الجمجمة التى كانت على مستوى باقى الجسم ، وكان يثبت — أحيانا — بالدوبار الذى ينفذ من

خلال خروج في القاعدة وبالتدريج ظل القناع يرفع ليصنع زاوية مع العنق ، ليعطي للرجل مظهر الانسان الراقد على وسادة عالية . وكانت عيون الأقنعة في أول الأمر ملونة ثم شاعت عادة تطعيمها بالزجاج الشفاف ابتداء من القرن الثاني .

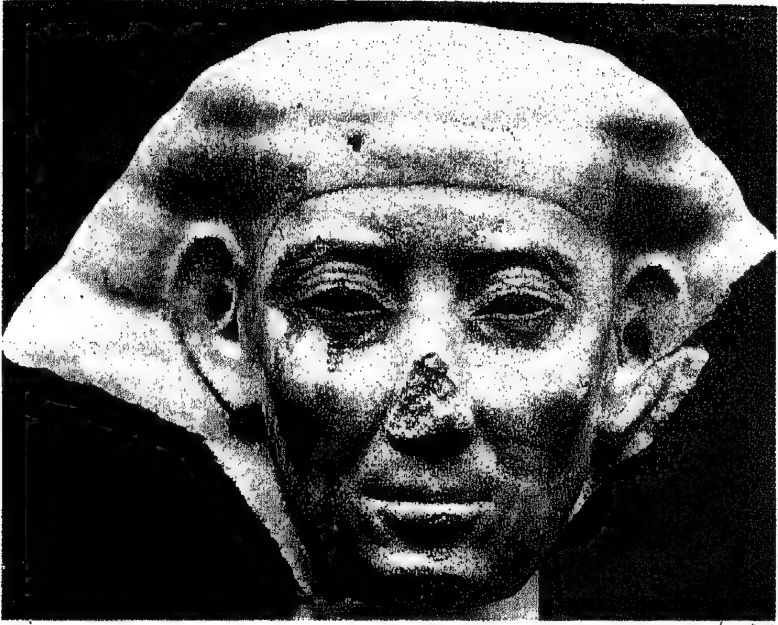
وظهور الأقنعة الوجهية كان مسبقا بالاهتمام باضافة بعض التفاصيل الواقعية للأقنعة العادية حسب الأسلوب التصويري المصري ، خصوصا تفاصيل الشعر . وعلى سبيل المثال نجد أن النموذج (٣٢١٠٨) هو نموذج لقناع ذهبي ملتصق بمومياء شاب من هواره مشكل بالأسلوب التقليدي ، إلا أن عنصرا غربيا قد أدخل عليه هو تصفيف الشعر المجعد بأسلوب يمكن وصفه بالواقعية . والنموذج (٢٦٧٩٩) قناع رقيق لاحدى النساء - ربما كان من مير ، ويلاحظ أن شعر القناع منسدل على هيئة عذيرتين على جانبي العنق ، مما يمثل غطاء الرأس الخاص بالربات بأسلوب أقرب للواقعية .

وأقنعة الوجه مثل صور الوجه المرسومة على الألواح كانت تشبه الطرز التي وقع عليها اختيار العائلة الإمبراطورية . ولكن الفنان الذي كان يقوم بتشكيل القناع لم ينجح في نقل صورة أمينة لوجه صاحبه بعكس نظيره الفنان رسام الوجوه (البورتريه) . ومن الاستثناءات الجديرة بالتنويه قناع قد يكون من أقدم الأقنعة الواقعية وجد بمدينة هو « ديوسيبوليس بارفا » في الصعيد (٣٠٨٤٥ ، شكل ٩٢) .

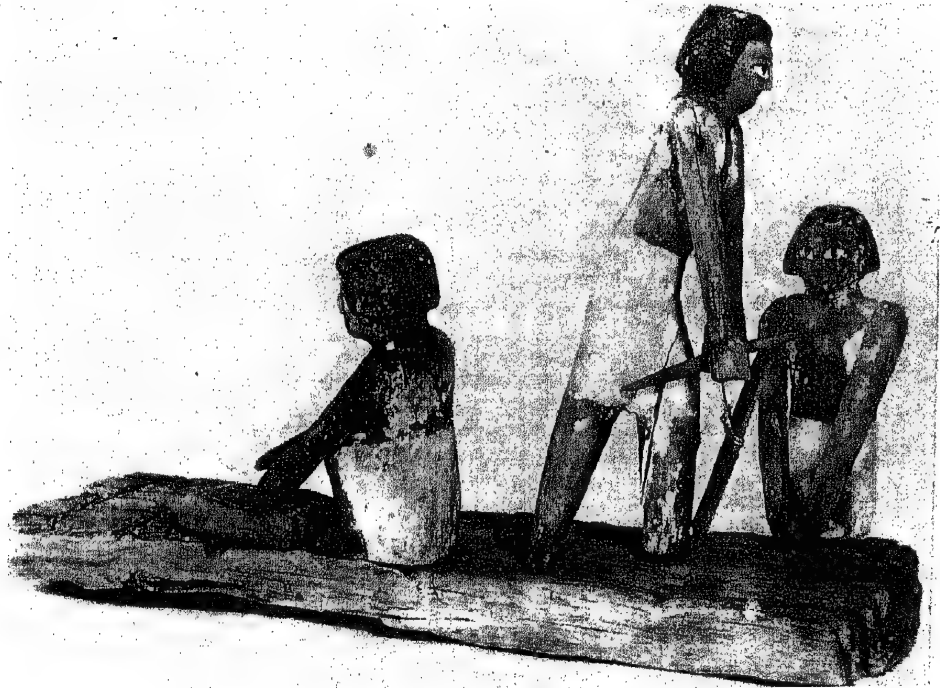
والقبور التي كانت تدفن فيها المومياوات بمصاحبة أقنعة وجهية من الجص أو بورتريه الموتى مصورا على لوحات ، نادرا ما كان يوضع عليها علامات أو لوحات تذكارية مسجل عليها أسماء المتوفين : ومع ذلك استمرت عادة اقامة اللوحات التذكارية في العصر الروماني على النمط المصري القديم وعليها نقوش تمثل صور الآلهة ، وتحتها نقش لأحد النصوص التقليدية بالهروغليفية أو الديموطيقية : وتوجد لوحات من أنواع أخرى منها لوحة نقش عليها مراثية باليونانية في أسلوب شاعري حزين يندب وفاة طفل اسمه بوليتا بطريقة غير متوقعة وهو في الخامسة من عمره - والنصب مثبت بين عمودين يدعمان قوصرة (حلية مثلثة أعلى النصب) جمالونية (نموذج ١٢٠٦) . والمراثية من حيث النص والزخرفة مستمدة من التراث اليوناني . وبدءا من أوائل العصر اليوناني وما تلاه ، بدأ التزاوج بين الأسلوبين : ففي النصب (٥٩٨٧٠ - شكل ٩٣) ، وهو من الأنواع التي عثر على عدد كبير منها في كوم أبوبيللو ، صور المتوفى في زي يوناني متكئا على أريكة مفروشة بالحشايا ويده اليمنى ممدودة وبها كأس بها شراب . وتصوير الميت على هذا النحو يحاكي النقوش



٧٨ - تمثال لنيل وزوجته .



٧٩- رأس تمثال لرجل مسن .



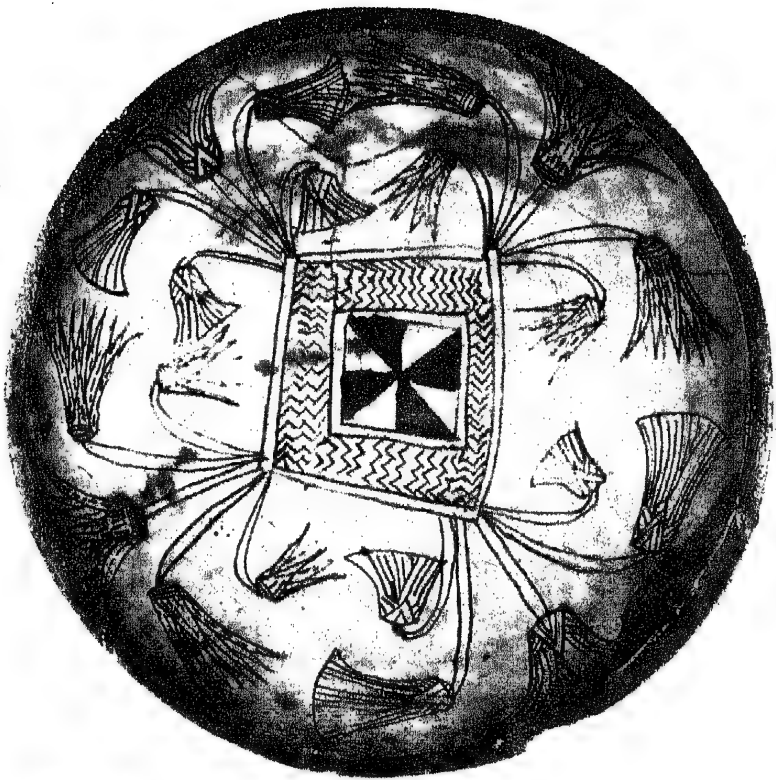
٨٠- نموذج من الخشب لصناع الطوب اللبن .



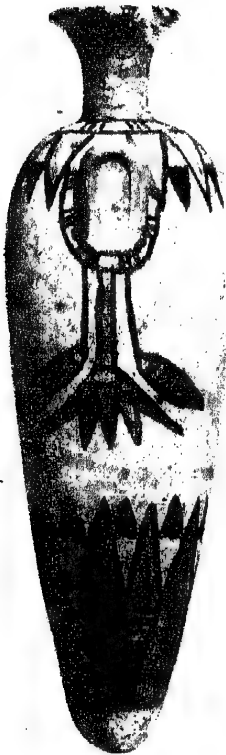
٨١ - إناء من الفخار مزخرف برسوم .



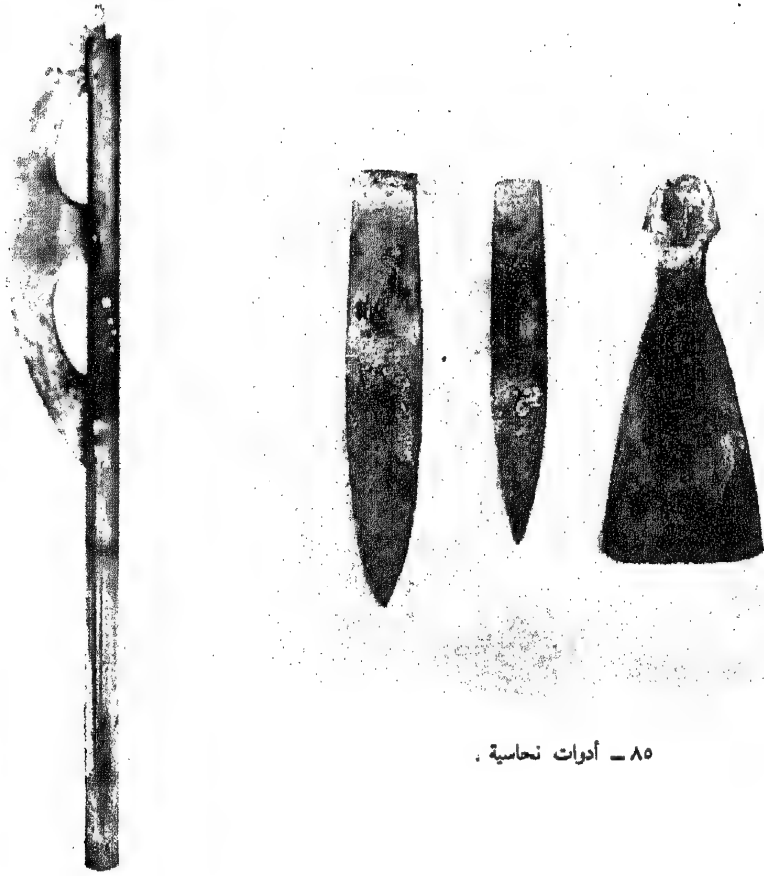
٨٢ - صندوق من الفخار مزخرف برسوم .



٨٣ - آنية من الخزف الأزرق .



٨٤ - قدر من الخزف .



٨٥ - أدوات نحاسية .

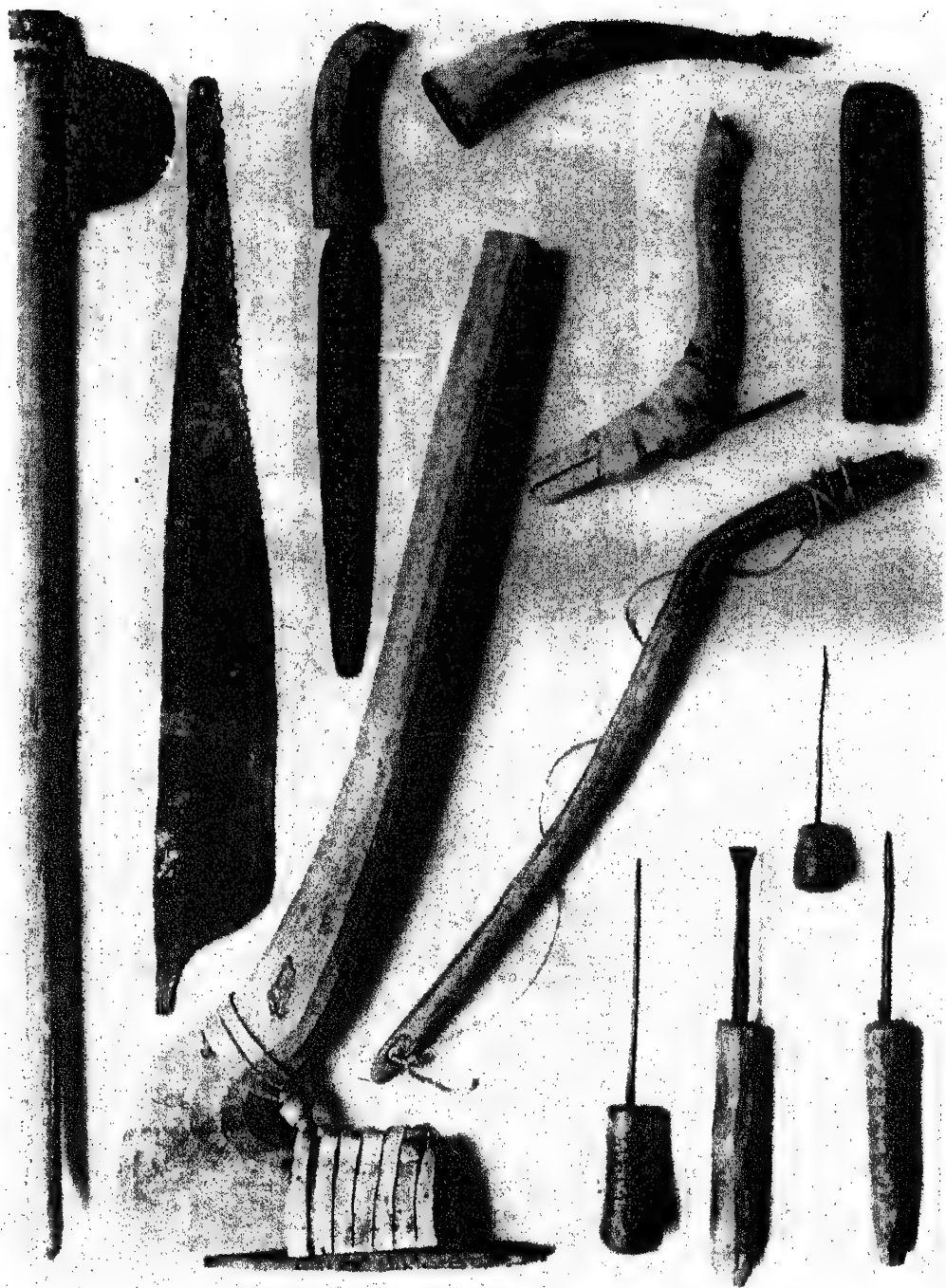
٨٦ - بلطة برونزية لها يد من الفضة .

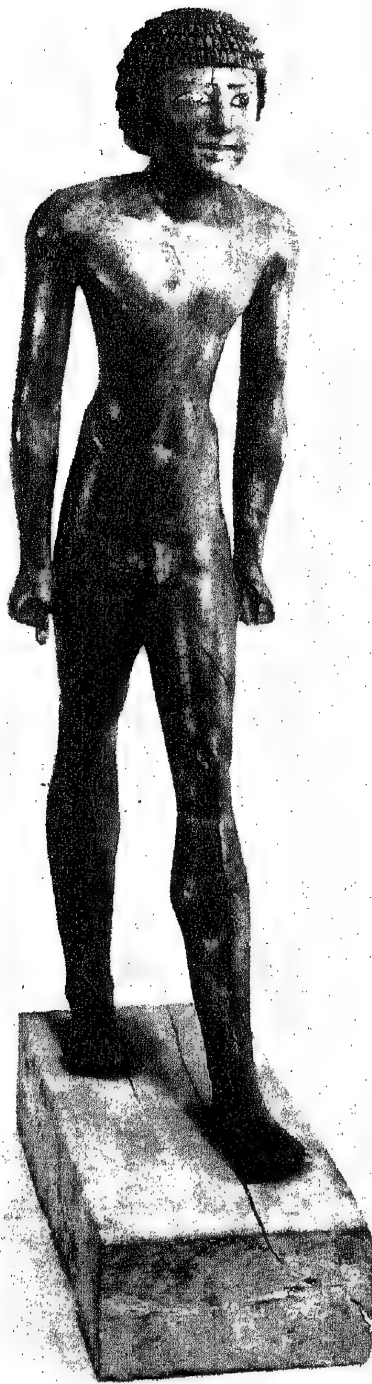


٨٧ - تمثال للكاهن «خنسو إيردس» .



۸۸ - موظف یلبس رداء کهنوتیاً





٩٠- تمثال من الخشب للمدعو «مري وجاشيف» .



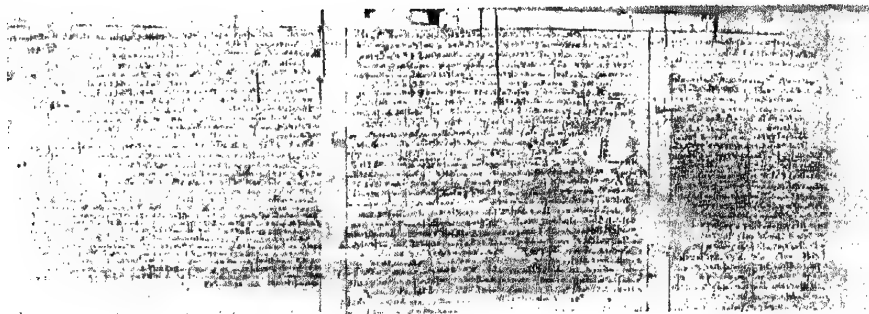
۹۱- تیشال للاله حورس يرتدى ملابس قائد روماني .



٩٢- قناع ملون من الجص .



٩٣- لوح جنازي .



٩٤ - بودة لندن السحرية .



٩٦ - كسرة من مقصورة عبارة عن رأس امرأة .



٩٥ - لوح تذكاري من الحجر للمدعو « پالينوس » .



٩٧ - كرة بها تمثال من الحجر لولد صغير .



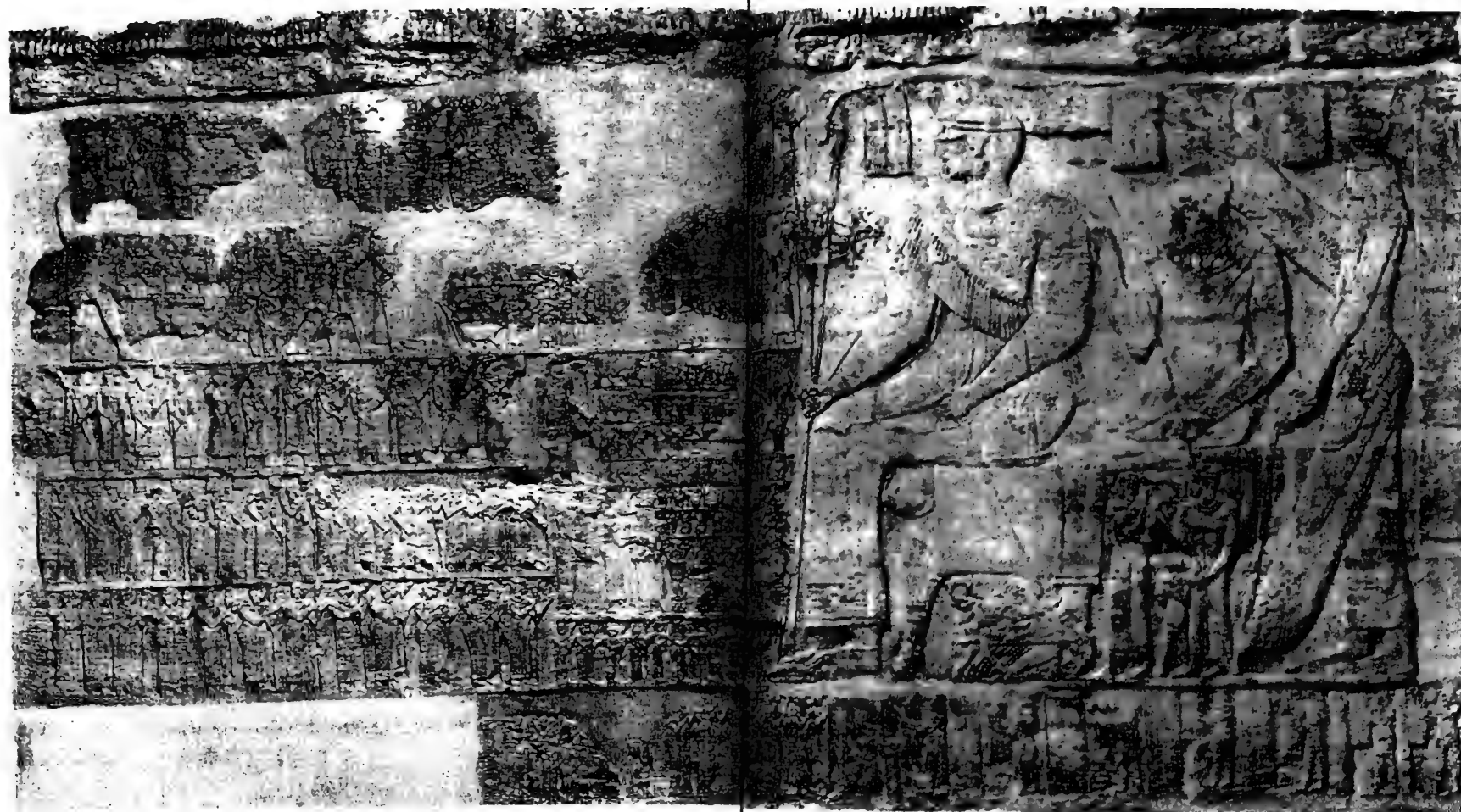
٩٨ - قطعة من النسيج عليها أشكال دينية .



٩٩ - وعاء من الخزف من مردى .



١٠١ - دمع من البرونز .



۱۰۰- نقوش منحوتة على مقصورة هرم من مری .

أسماء ملوك مصر الرئيسيين (بما فيهم أباطرة الرومان)

خلال عصر الأسرات المبكر كان اسم الملك الأساس (الاسم الحورى) يكتب داخل إطار مستطيل يسمى « السرخ » . وكان الجزء الأسفل من هذا الإطار يرسم على هيئة ألواح متصلة . وكل ذلك يعلوه شكل الصقر (الإله حورس) . وفى حالة الملك پر إيب سن من الأسرة الثانية حل حيوان الإله « ست » محل الصقر ، بينما علا سرخ الملك خع سخميرس الصقر وحيوان ست معا .

وكان هناك اسم ثان يصحب الاسم الحورى عادة ، أو يستعمل مستقلاً ، يتقدمه اللقبان . « ملك مصر العليا والسفلى » و « السيدتين » أو أحدهما .

إبتداء من الدولة القديمة أصبح الملك يحمل فى العادة خمسة أسماء : الاسم الحورى ، واسم محبوب «السيدتين» واسم حورس الذهبى (غير معروف الأصل) ، وكان الأسم الأصلى للملك يسبق بـ «ابن رع» . وقد استخدم لقب ابن رع لأول مرة ملوك الأسرة الخامسة الذين كانوا يقدسون هذا الإله بصفة خاصة وكانت الأسماء تسجل دائما داخل إطار بيضاوى يسمى خرطوش . يمثل هذا الخرطوش انشوطات من الحبال معقودة الطرف . وربما أراد الملك حين يسجل داخل خرطوش أن ينقل بشكل تصويرى أن حكمه يشمل ما يحيط به الشمس .

الأسرة الأولى



نعممر



عحا



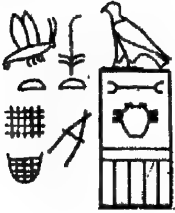
چر



چت



دن



عند ج لایب



سمرخت



قع

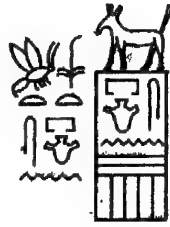
الأسرة الثانية



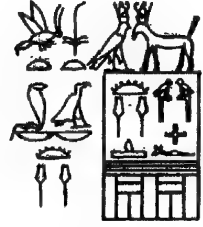
حتب سخموی



نی نتر



پر ایب سن



خع سخموی

الأسرة الثالثة



سانخت



چسر (زوسر)



سخم خت



خع با

الأسرة الرابعة



سفرو



خوفو



خفرع



منكاورع



شيسسكاف

الأسرة الخامسة



اوسر كاف



ساحورع



نى اوسر رع



اوناس

الأسرة السادسة



تتى



بى الأول

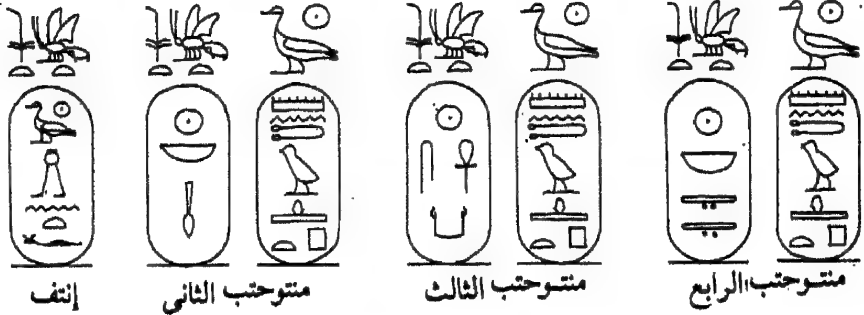


مرنرع

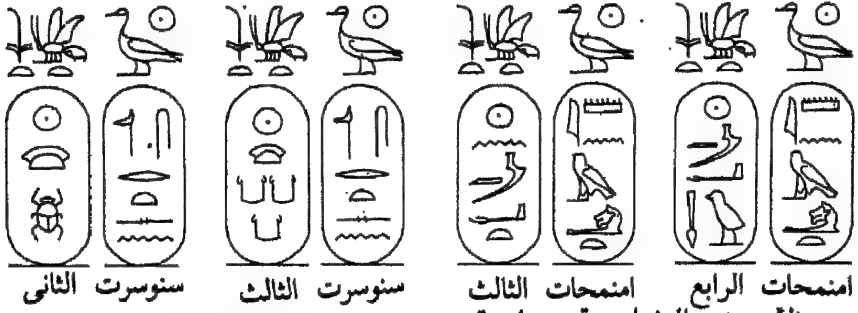


بى الثانى

الأسرة الحادية عشرة



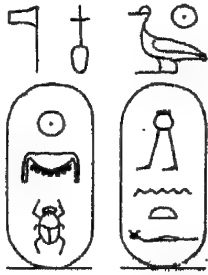
الأسرة الثانية عشرة



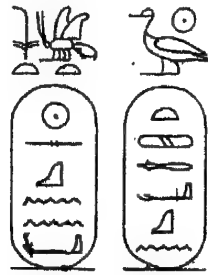
الأسرة الثالثة عشرة



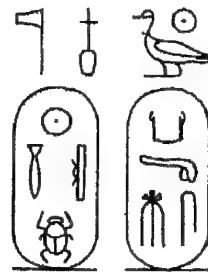
الأسرة السابعة عشرة



إنتف السابع



سقنرع الثاني

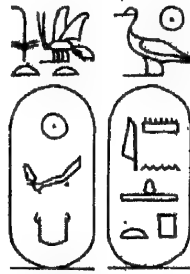


كاموس

الأسرة الثامنة عشرة



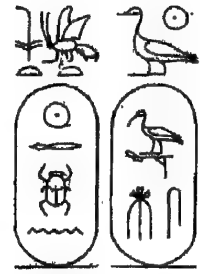
أحمس الأول



امنحتب الأول



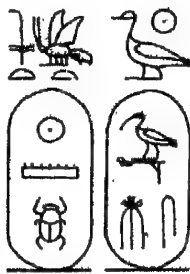
تحتمس الأول



تحتمس الثاني



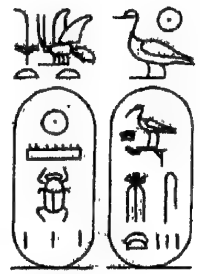
حتشبسوت



تحتمس الثالث



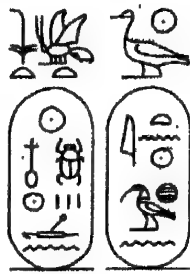
امنحتب الثاني



تحتمس الرابع



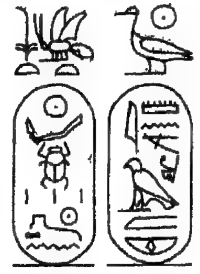
امنحتب الثالث



اخناتون

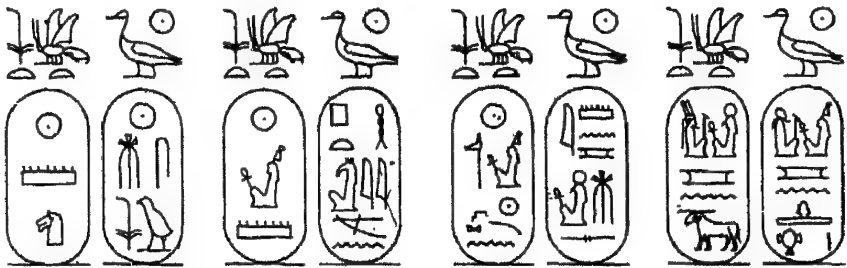


توت عنخ آمون



حور محب

الأسرة التاسعة عشرة



رئيس الأول

مسيرتي الأولى

رسمییں الثانی

مرئیتاح

الأسرة العشرون

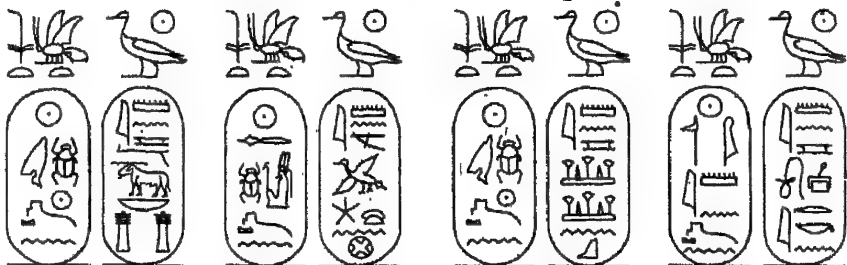


رمسيس الثالث

رمسيس الرابع

رمسيس التاسع

الأسرة الثانية والعشرون الأسرة الحادية والعشرون



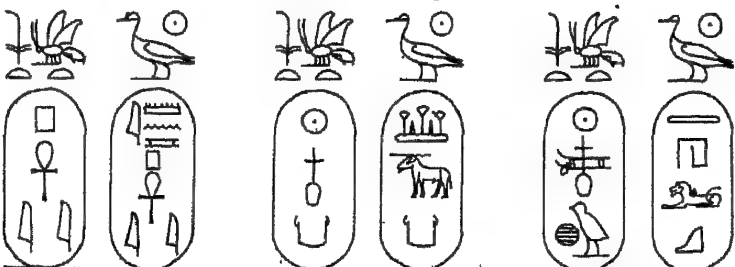
سمنڈس

بِسْوَ سَنَسِ الْأَوَّلِ

شاشانق

أوسركون الثاني

الأسرة الخامسة والعشرون



یعنی

شاپا کا

طهارقا

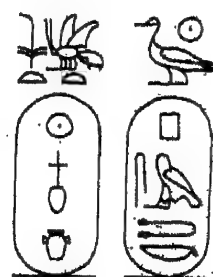
الأسرة السادسة والعشرون



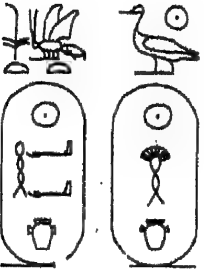
بسمتك الأول



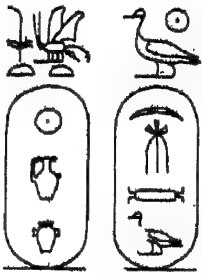
نكاو



بسمتك الثاني



أبريس



أحمس الثاني



بسمتك الثالث

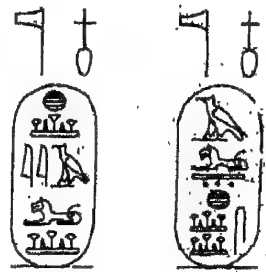
الأسرة السابعة والعشرون



قممير



دارا

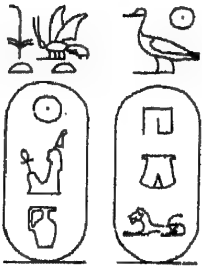


كسركيس

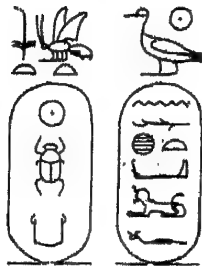
ارتدركيسين

الأسرة التاسعة والعشرون

الأسرة الثلاثون



أكوريس



نختنبو الأول



نختنبو الثاني

الملوك المقدونيون



الاسكندر الأكبر



فيليب أرميديوس



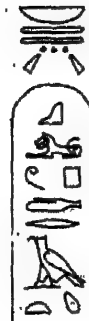
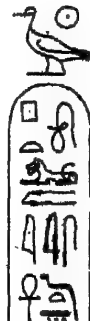
الأسرة البطلمية



سوترا الأول بطليموس الأول



فيلادلفيوس بطليموس الثاني



الرومان

أباطرة

الخامس

بطليموس

إيفانيس

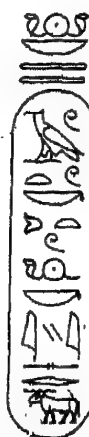
كليوباترة السابعة



أغسطس



تييريوس



تراچان



دقلديانوس

البارزة في المقابر اليونانية . ويلاحظ عنصر المزاوجة بين الأسلوبين في التصميم الهندسي للقوصرة الجمالونية التي اشتهرت بها الأنصاب اليونانية اذ أصبح دعامتها عمودين على شكل اللوتس وهما من خصائص العمارة المصرية ، كذلك صور على خلفية النصب صورة لحيوان أنوبيس . وهناك أنصاب شبيهة بذلك الا أن الميت صور فيها في الوضع الأوربانوسي : واقفا ويدها مفرودتان بحذاء كتفيه وبزاوية قائمة على جسمه ، وكفاه مرفوعان لأعلى عند الرسغين .

وفي القرن الرابع ، أثبتت الحفائر التي أجريت في أخميم وأنطينوبوليس أنه قد حدث تغير أساسي في عادات الدفن بمصر . فقد أصبح المتوفى يدفن في ملابس عادية بالية تتكون من مريلتين وعباءة خارجية - مثل المصور في البورتريه الموميائي - وربما البسوه قلنسوة وجوربين قصيرين وحزاما جلديا وخفين . وكانت توضع تحت رقبة الميت وسادة هلالية الشكل أو بعض الجلد المقصوص المطري (٢٦٥٦٥) . وأحيانا كانت تلف حول جسد المتوفى ستائر لتكفينه . وكان الموتى يدفنون على أعماق مختلفة ، إما تحت الأرض مباشرة أو على عمق قد يصل الى ثلاثة أمتار . وكان الجسد يوسد في مرقده أحيانا على لوح ختسي ، كما كان يوسد فوق التراب مباشرة في أحيان أخرى ، ومن النادر قيامهم بتجهيز مقبرة تحت أرضية ، أو باقامة نصب يدل على هوية الميت . وفي بعض الأحيان كانت تجرى محاولات شكلية روتينية لتحنيط المتوفى باستخدام القار . وعلى العموم فإن صيانة الجسد وحفظه في القبر كان يتم كنتيجة طبيعية لجفاف الجثة ، الذي تتحكم فيه بالطبع ظروف الدفن نفسه .

وبعد أن تم الاستغناء عن التوابيت الخشبية المنقوشة في الدفن ، وكذلك ثياب الدفن الملونة ، والأقنعة الوهمية الجصية ، والهورتريه الموميائي ، اختفت آخر آثار حضارة عصر الأسرات . وليس هناك دليل على أن هذا التغير في عادات الدفن قد تسبب عن تغير جوهرى في العقائد الدينية ، اذ لا يوجد دليل في هذه المقابر على أن هناك عقيدة ما قد حلت محل الاعتقاد في مملكة أوزيريس وما ترتب على ذلك من الاهتمام بالتحنيط ، ولعل التغير قد حدث ثم ازداد سرعة نتيجة انتشار المسيحية في ربوع مصر .

من المتعذر تتبع انتشار المسيحية في مصر سواء من المخلفات الأثرية أو من المدونات الأدبية . وهناك رواية من القرن الرابع الميلادي

تقول بأن كنيسة الاسكندرية قد تأسست على يدى « مرقس » صاحب الانجيل المشهور . ولكن هذه الكنيسة لا أثر لها ، وان كانت قد وجدت فلا بد أنها قد خربت تماما أثناء المذابح التى تعرض لها يهود الاسكندرية فى أواخر القرن الميلادى الأول . ولم يبرز المسيحيون كمجتمع قوى وفعال ذى اسهامات لها أهميتها فى الحياة الفكرية بمدينة الاسكندرية الا بعد تأسيس المدرسة الكاتيدزالية (خاصة بالتعليم عن طريق السؤال والجواب) على يدى بنطس سنة ١٨٠ ميلادية . وكانت كنيسة الاسكندرية هذه يونانية الطابع أكثر منها مصرية ، فقد كانت لغتها يونانية ، وكان المشرفون عليها متشبعين تماما بالتقاليد الثقافية والعلمية اليونانية

ويبدو أن انتشار المسيحية من الاسكندرية الى باقى أجزاء مصر كان بطيئا . فحتى خطابات الأفراد المكتوبة باليونانية والتى عثر عليها بمصر ليس فيها سوى القليل الذى يمكن ارجاعه الى القرن الثالث الميلادى على وجه اليقين . ويمكن أن نستنتج الى أى مدى كان نجاح المسيحية محدودا بين العناصر الناطقة باللغة المصرية ، اذا عرفنا أن شهداء عصر الاضطهاد فى القرن الثانى من المصريين كانوا قلة . ويقال ان أول من حول المصريين الى المسيحية هو البطريك ديونيسيوس (٢٤٧ - ٢٦٤ م) .

هذا التحول الذى بدأ بطيئا الى المسيحية ، انقلب فجأة الى انطلاقة دراماتيكية منذ منتصف القرن الثالث ، وبصورة لم تفلح فى إيقافها حركات الاضطهاد التى تولاهها ديوكليتون . ويبدو أن الاضطهاد كان شديد الوطأة على مصر ، فمنذ اعتلاء ديوكليتون العرش سنة ٢٨٤ ميلادية بدأ تاريخ للكنيسة المصرية لا يمكن أن تنسى أيامه .

ونظرا لحاجة المؤمنين الجدد الى ترجمة للكتاب المقدس ، فقد طرأ على اللسان المصرى حافظ جديد . وكانت هناك محاولات جارية بالفعل منذ القرن الأول الميلادى لكتابة اللغة المصرية بأحرف يونانية يتممها كثير من الرموز الديموطيقية ، هدفها الأول يبدو أنه كان اجادة نطق الأسماء وضبطها ، وبالأخص أسماء الآلهة ، والكلمات السحرية ذات التأثير القوى ، لأن معظم النصوص التى قابلتهم كانت فى فحواها سحرية ، ويصعب فهمها . وهناك بردية يوجد جزء منها لدى المتحف البريطانى تحت رقم ١٠٠٧٠ وجزء آخر فى متحف ليدن بهولندا تحت رقم ٣٨٣ جزء أول . ويعتقد أنها من القرن الثالث الميلادى ، وتحتوى البردية على حسوالى ٦٤٠ كلمة مكتوبة بخط ديموطيقى جميل وفوق كل كلمة ما يقابلها بالخط اليونانى (شكل ٩٤) .

ورغم أن الدافع وراء استخدام اللغة اليونانية فى الكتابة المصرية لم يكن له علاقة بالمسيحية ، فان الظهور الفجائى للغة القبطية ، وتأسيسها

كلغة أدبية ، لها أجرومية (قواعد) وأحرف هجائية قياسية ، كان سببه سد الحاجة لترجمة الكتاب المقدس الى اللغة المحلية . وأقدم أشكال هذه المحاولة هي الحواشى المكتوبة بالقبطية لشرح الكلمات اليونانية فى اصحاح اشعيا ، والكلمات القبطية اليونانية فى هوسسيا وعموس . . . وكلاهما من نتاج القرن الثالث الميلادى . وأقدم النسخ الموجودة من العهدين القديم والجديد كتبت فى أوائل القرن الميلادى الرابع . وقد وجدت الترجمات القبطية للغنوصية فى نجع حمادى (شينو بوسكيون) ، وللمانوية فى الفيوم ، وهى من نتاج القرن الرابع الميلادى ومترجمة عن أصول يونانية مفقودة ، ومنها يثبت ظهور الهرطقة بين المتكلمين باللغة المصرية فى وقت معاصر لانتشار المسيحية الأرثوذكسية .

ويمكن الاستدلال على سرعة انتشار المسيحية بين العناصر المصرية الناطقة باللغة المحلية من السرعة الفائقة التى تمكنت بها الرهبانية من توطيد مكائنها بمصر . وحسب العرف يكون القديس بولس هو أول راهب مصرى اعتزل فى الصحراء أثناء فترة الاضطهاد فى عصر دقلديانوس سنة ٢٥١ ميلادية . ولعل الفرار من الاضطهاد كان السبب الأساسى فى بدء الحركة الرهبانية ، ولكن الحالة الاقتصادية فى مصر كان لها أثرها أيضا فى انتشار الرهبنة . ففى القرن الثالث الميلادى أصاب مصر - كما أصاب غيرها - تدهور اقتصادى بسبب الضرائب الباهظة التى فرضها الرومان على أهل البلد ، وفرار الكثير من المزارعين من زراعة أرض الالتزام . وزاد من تفاقم الوضع دخول الجيش الذى أرسلته زينوبيا وقوامه سبعون ألفا سنة ٢٦٨ فى محاولة لغزو مصر . وفى نفس الوقت تعرضت الجبهة الجنوبية - التى ظلت هادئة منذ أيام الامبراطور اغسطس - الى التهديد من قبل قبائل البلمين من شمال النوبة . ونلاحظ أن الكلمة التى تدل على الرهبنة وهى الزهد ، قد استخلصت فى برديات قديمة ، قبل العصر المسيحى ، لوصف الشخص الذى يهجر عمله . وكان هناك عامل ثالث من العوامل التى كان لها أثرها فى تشجيع الهجرة الى الصحراء ، وهو مناخ مصر وجغرافيتها ، ذلك بأن الأرض الصحراوية المصرية الشاسعة الأرجاء وجو مصر الحار ، لم يشكل أى عائق فى وجه هجران القرى .

وظلت حياة النسك والاعتكاف هى الأسلوب النموذجى للرهبانية المصرية . فالراهب النموذجى هو الذى يهاجر الى الصحراء لحماية مستوطنات المؤمنين بها من الشياطين ، الذين كان يعتقد أنهم يسكنون القفار فى صورة مرئية مجسدة . وكان طعام الراهب وشرابه آية معجزة ، فقد كان يأكل من شجرة تطرح اثنى عشرة سباطة من البلح كل سنة - واحدة لكل شهر . أما شرابه فكان من نبع يعطيه كاسنا واحدة من الشراب

كل يوم . أما غذاؤه الروحي فكان ينزل عليه من السماء تحمله اليه الملائكة . فإذا حانت وفاته كان يزوره راهب مثله من زملائه يعينه على الاستعداد لرحلته الأخيرة الرهيبة ، ويمده بالسكينة ، وأخيرا يتولى اجراءات دفنه .

فالتاسك هو النموذج المثالي للراهب كما تنقله لنا القصص الساذجة عن الرهبان الأوائل في الأدب القبطي ، ولكن القليل منهم في الحقيقة هو الذي استطاع أن يعيش هذه الحياة الصارمة : وكبدل عن ذلك وجد نظام الرهبنة على أساس تجمعات ذات نظم ثابتة : والمؤسس الحقيقي لنظام الرهبنة هو الراهب أنطونيوس : ولد أنطونيوس سنة ٢٥١ ميلادية كطفل عادي ، من أسرة متوسطة الثراء ، وليس لديه معسرفة باليونانية ، لا قراءة ولا حديثا ، ويقال انه اعتكف في الصحراء عقب استماعه الى فقرة من انجيل متى في الكنيسة ذكر فيها كيف أمر السيد المسيح حواريه الصغير بأن يبيع كل شيء ويتبعه . فلما انتشر أمر أنطونيوس تكاثرت حوله المريدون فلظمهم في جماعة حرة ، لكل فرد فيها صومعة مستقلة متناثرة قه يصل بعد الواحدة عن الأخرى الى عدة أميال . وكان كل راهب حرا في صومعته ، يمارس حياته كما يقبض ، لكن الجماعة كلها كانت تجتمع مرتين في الأسبوع - يوم السبت والأحد - للاحتفال بالقرآن المقدس ، وهذا النظام المتميز الذي وضعه أنطونيوس هو الذي اتبع في منطقة وادي النطرون على الجانب الشرقي من الدلتا . ونظرا لقرب وادي النطرون من ساحل البحر المتوسط ، أصبح مزارا لكثير من الوافدين الى مصر خصيصا لزيارة هؤلاء الرهبان . وقد صفت مجموعة من القصص عن حياة الرهبان في هذه التجمعات عرفت باسم أبو فتحيما بآثاروم شاع ذكرها باللغات اليونانية والسريانية والقبطية .

أما نموذج الرهبنة الغربية فقد بنى على أساس قانون باخوم الصارم ، الذي تقول الروايات انه تلقاه على يدي ملك من السماء ، وقد صورت الأسطورة في أحد مشاهد العصور الوسطى . ونظام باخوم فيه تخفيف لقاعدة الاعتكاف ، وإصرار على العمل المنظم . ونظم الرهبان في منازل على أساس المهنة ، وكل صومعة يبني فيها كل ثلاثة منهم معا ، ويتناول رهبان المنزل جميعا طعامهم معا على مائدة طويلة في غرفة ملحقة به .

وانتشرت الأديرة بكثرة في وادي النيل والدلتا خلال القرنين الرابع والخامس . وفيما عدا ايصالات الضرائب فان الوثائق القانونية والتجارية المكتوبة باللغة المصرية قليلة بشكل ملحوظ : تظهر هذه الوثائق الآن مرة أخرى بشكل قبطي ، نتيجة استكشاف كميات هائلة من

الشفقات القبطية والبرديات فى مواقع الأديرة ذات علاقة بالأنشطة الدينية والزمنية لهذه الأديرة ، وتتناول العلاقات بين الأديرة والجمهور المحيط بها . وتوجد مجموعة مختارة من الشفقات فى القاعة المصرية الرابعة بالمتحف البريطانى . (شكل ٢٧) .

وكان الرهبان على وجه الخصوص يدينون بالولاء لبطاركة الاسكندرية والى حد التعصب أحيانا . وكان دعمهم الحازم هذا هو المبرر لحقوق ونفوذ الكنيسة المصرية فى المجمع الكنسية المسكونية التى اجتمعت لتقرير العقيدة وقمع الهرطقة . وعلى أساس هذا الدعم أيضا تمكن البطاركة من العمل بسياسات تعارض سياسات الأباطرة من مقر حكمهم ببزنطة . وخلال القرن الرابع الميلادى أشعلت الكنيسة فى مصر المشاعر القومية لدى المصريين ، مما تسبب عن ادانة الكنيسة المصرية فى النقطة العقائدية المتنازع عليها فى مجمع مقدونيا سنة ٤٥١ ميلادية ، لتمسكها الضارم بعقيدة وحدة طبيعة السيد المسيح التى تقول بأن السيد المسيح لا يحتوى شخصه الا على طبيعة واحدة .

ومعظم أعمال النحت التى وصلتنا من الأديرة تنتمى الى الفترة بين القرنين الخامس والتاسع الميلاديين ، وتتكون من أجساد مقبرية وكسرات معمارية مزخرفة القليل منها كان ثابتا فى موضعه . وكثير من هذه الآثار غير معروف المصدر ، ولا يمكن التحقق من تاريخ انتاجه . وكل هذه الأعمال منحوتة اما من الحجر الجيرى أو من الحجر الرمل . لأن أسلوب نحت الحجارة الصلبة كان قد هجر منذ القرن الثالث . ولا يوجد أى أثر للفن الفرعونى المصرى فى هذه الأعمال ، فيما عدا شكل الصليب المقتبس عن علامة النخع وهى الرمز الهيروغلىفى للحياة (شكل ٩٥) . أما أسلوب وموضوع العمل الزخرفى لهذه الأعمال فتمثله كسرات التماثيل التى وجدت فى أكسمنوخوس وأهناسيا ، وتنتمى الى القرن الرابع الميلادى . ويوجد اجماع عام على اطلاق كلمة قبطى على هذه الأعمال ، على الرغم من أن معظمها لم يكن مصدره مبانى مسيحية ويمكن النظر اليه باعتباره آخر مظاهر الفن الهيلينى .

والتقوش البارزة المحفورة على الكسرات المعمارية لهذه التماثيل المبكرة القبطية مستمدة فى الواقع من الزخارف الهيلينية المعروفة ، ومعظمها زخارف نباتية وأشكال هندسية خير نماذجها كان يرسم كاطاوس تستخدم فيه نماذج من الاكثبات ولقائف من أوراق العنب تسكنها الطيور والحيوانات .

ومن الملامح التى شاعت بأهناسيا الافايز والتجاويف والعناصر المعمارية المزخرفة بصور أفراد منغدة بالحفر البارز العميق . ويبلغ

عمق الحفر أحيانا درجة تكاد تفصل الصورة عن الأرضية المستوية . وعلى عكس الأسلوب الهيليني الشائع كان تصوير الأشكال بطريقة غليظة لا تتسم بالبراعة من العادات الملازمة للفن القبطي ، وبالأخص صغر الرؤوس وكبر العينين والمعالجة التقليدية للشعر : فالحرركات خشنة ومزوية ، والصور مخططة بحدّة ، وصور الأفراد مقتبسة من التراث الأسطوري لأواخر العصر الوثني والعصر الكلاسيكي : أفروديت ، هيراقليوس ، ليدا ، ايروتييس ، نيريديس ، مع تجسيدات للأرض والنيل ، وللوفرّة (يوهميرا) والقال الحسن (تيش) ومن الأمثلة على ذلك رأس نسائية غير معروفة الهوية (شكل ٩٦) كانت في الأصل تكون الجزء العلوى لأحد التجاويف .

وعندما أخذت الجماعات المسيحية تبنى الأديرة والكنائس اعتادت على زخرفتها طبقا للأسلوب الجارى ، واستخدمت الأفكار الفنية الشائعة والتي تعودت عليها . ومع مرور الوقت تأثرت هذه الجماعات بنظائرها بشرق البحر المتوسط فتمى الاتجاه للأخذ بالزخرفة التجريدية والاقلال من الواقعية والتشكيل الحاد العميق . وأصبحت تصميمات زخرفها الأفاريز أكثر بساطة ورتابة . واختفى النقش اليسارز العميق المميز لأسلوب أهناسيا ، وأصبحت الصور البشرية نادرة الا على لوحات القبور ، ولم تعد التماثيل الواقفة تقام بصورة مستقلة .

وقد أمكن الكشف عن عدد كبير من لوحات القبور القبطية معظمها من القرنين السابع والثامن ، لا تمت زخارفها ونقوشها البارزة بأية صلة للأنصاب التذكارية التي أقيمت في الحقبة الأسرية ، ولكنها تطورت بشكل واضح على نفس النمط الرومانى المصرى المختلط الذى انتشر فى القرنين الثالث والرابع . وكانت نقوشها البارزة تحتوى على اسم المتوفى ولقبه مكتوبة باحدى الصيغ المسيحية ، كالابتهاالات التى تتطلب شفاعة القديسين المحليين (٦٧٦) . ومن النادر أن تحتوى هذه الشواهد - وكلها من فترات متأخرة - على أبيات من الشعر لها علاقة بالميت . وعند تسجيل تاريخ الوفاة ، لم يكن يقرن الا باحدى سنى الفيضان ، وهى دورة وضعها ديوكليتيان فى ذلك الوقت لأسباب إدارية (١٣٢٨ ، ١٨٠١) مدنها خمسة عشر عاما - وبعض هذه الشواهد المقبرية لم يكن يحتوى الا على النص المشار اليه فقط . ، بينما بعضها الآخر كان يضاف اليه نقوش بارزة مسطحة ، أكثرها شيوعا : تصوير الميت واقفا رافعا يديه حسب الوضع الأورانوسى (الوضع الابتهاالى) (١٥٢٣) ، صور الطيور (٦١٨) ، الكنارات الورقية والصلبان - مكللة وغير مكللة (١٥٢٠) ، واجهة لمبنى منقوشة بأسلوب غير واقعى (١٣٢٨ ، ١٨٠١) . وفى العصر المتأخر صارت الشواهد صغيرة ذات قمم مستديرة ، أو مجرد بلاطات كبيرة

مستطيلة في أعلاها شكل القوصرة الجمالونية المثلثية الشهر • وقبل ذلك - حتى القرن السادس - كان التنوع في الشواهد أكثر : أعلى أحد شواهد البدارى (١٨١١) على شكل صليب العنخ ، والعقدة محشوة بقناع مكتنز الوجه محاط يزخرفة ملونة من سيقان وثمار العنب ، وهو طراز يبدو أنه كان قاصرا على مصر الوسطى • وهناك تجويف بداخله تمثال لطفل صغير (١٧٩٥ - شكل ٩٧) ، من جبانة مسيحية بأوكسيرنخوس • وتدل الأدوات التي تحملها التماثيل الواردة من أنطينوبوليس أن هذا النوع ينتمى إلى أصول وثنية ، ثم اقتبسته المدافن المسيحية • ويوجد تمثال واقف (١٨٤١) من أوكسيرنخوس أيضا ، ربما كان في الأصل داخل كوة مثل سابقه •

والكثير من التأثير الذي كانت تحدثه التماثيل القبطية أصلا - أى وهى حديثة التشكيل ، مفقود فى الوقت الحالى لاختفاء كل أثر للألوان الأصلية ، فى معظم الحالات ، لأنه كان يخفى العيوب الفنية فى نحت التمثال وخلوه من التفاصيل الدقيقة • وكان التلوين من العناصر المهمة فى الزخارف فى الفن القبطى ، ويمكن الاستدلال على ذلك من المنسوجات التىبقى منها الكثير من القرن الرابع الميلادى وما بعده ، معظمها من مقابر أنطينوبوليس وأخميم • وفن إنتاج الأنسجة الرفيعة من الفنون التى عرفها المصريون قديما قبل عصر الأسرات ، رغم أن المتبقى منها قليل فيما عدا المنسوجات البيضاء الصريحة (السادة) • وظهور مثل هذه المنسوجات مرة أخرى فى القرن الرابع الميلادى سببه هو تغير عادات الدفن كما شرحنا من قبل •

وبصفة عامة كان أسلوب التصميم فى المنسوجات والتماثيل واحدا • وأقدم قطع (الكنفاء) المطرزة ذات الحجم الكبير تبين أن اختيار الموضوع ، ورسم الصور ، والتظليل ، تحاكي الأعمال الفنية الهيلينية المتأخرة • ولدى المتحف البريطانى نموذجان يمثلان هذه النوعية تمثيلا جيدا استخدم فيهما الصوف المعقود ككلفة فوق أرضية من الكتان ، والقطعتان من أخميم (٢٠٧١٧ - لوحة ٢١) ومرسوم على كل منها غانيتان فى مركب محاطة باطار من الجيولوش (حلية من الضفائر داخل كنار) فى أركانها رسمت وجوه قناعية متقنة داخل دوائر •

ويظهر التطور إلى الأسلوب القبطى الحقيقى فى قطعة من (الكنفاء) المشغولة بكلفة من الصوف الملون على أرضية من الكتان غير المصبوغ عرضها ١٢ متر وطولها ١٨٠ مترا تحشوى على شريطين جانبيين وثالث وسطى ، والمساحتان اللتان بين الأشرطة عليهما صورتان كبيرتان لشخصين واقفين منقوشين على خلفية من نسيج شبكى مرسى بحليات

وردية (٤٣٠٤٩ - شكل ٩٨) . والأشرطة الطولية صورا لراقصين وراقصات ، على خلفية من مسيية أن النيب داخل اطار قلبى الشكل ؛ فاما الشريط الأوسط فاطاره زهرى تقليدى وبه اشكال راقصة تحمل دروعا وترتدى عباءات فضفاضة تتدرجات على شكل لفائف البردى . والمساحة اليمنى تشغلها صورة لسيدة واقفة تلبس قميصا طويلا لونه أخضر وعليه عباءة حمراء عليها نقط زرقاء ، وتحمل فى يدها اليمنى قوسا وعلى ظهرها جعبة بها ثلاثة أسهم . ويشغل المساحة اليسرى صورة لرجل أسبوى على رأسه قلنسوة مستننة ، يوحى مظهره بأنه ذو طبيعه فسوف بشرية - الهية أو بطولية - ويلبس ثوبه قصيرة خضراء وعباءة حمراء مشبهة حول كتفه اليسرى . والسيدة ذات القوس يعتقد أنها الربة أرتيميس ، أما الرجل فربما كان أحد الأبطال المهرولين بالصيادين ارتبطت بهم هذه الربة فى الأساطير الكلاسيكية المتأخرة - قد يكون أختون بالذات وربما كان أوريون أو هليجار . والمعالجة الفنية للصور البشرية ، والتركيز على بياض العينين ، والحواجب الغليظة ، وتشكيل الشعر بطريقة أسلوبية ، والتلوين الانسيابى ، كلها علامات تدل على تطور ودليل على التحول الى العصر القبطى .

ومعظم الأعمال النسيجية التى وصلتنا من الفترة بين القرنين الرابع والسادس تتكون من حلقات للأزياء تفاصيلها الدقيقة مشغولة على (الكنفاء) من الصوف الملون والخيوط الكتانية والموجود من هذه الأعمال يدل على أنهم استخدموا عدة أساليب فى تنظيم الحلقات على التنك لا تختلف كثيرا عما سبق استخدامه فى زخرفة الأزياء التى زخرفوا بها الوجوه الموميائية . وفى أبسط الحالات كان الرداء الضيق يحتوى على شريطين طويلين منسدلين من الكتفين حتى خافة الرداء وشريط أو اثنين على نفس النمط حول كل من طرفى الكمين (١٨١٩٨) . وأحيانا كانت تزخرف فتحة العنق بشريط مستمر حولها (٢١٧٨٩) . وفى الأزياء ذات الحلقات الفاخرة كان يضاف الى ذلك أشرطة ودوائر منسوجة ، على الكتفين عادة أو قرب الأركان السفلية من الأمام والخلف . وكانت الدوائر أكثر بكثير من الأشرطة المربعة . والأقمشة الكبيرة المستطيلة (مثل النموذج ٢١٧٩٥) ربما كانت تستخدم كرداء علوى فضفاض ينسدل فوق المنكبين كالعباءة بنفس الطريقة الموضحة فى الوجوه الموميائية . وكانت تستخدم بالإضافة الى ذلك فى الليل كاغطية يقابلها أنشوطات طويلة لزيادة التدفئة .

وأقدم زخارف الأزياء كانت على صورة أشكال هندسية معقدة منسوجة من الصوف الأرجوانى وخيوط الكتان غير المصبوغة (٢١٥١٩) . وهذا النوع اختص به القرن الرابع . وكان اللون الأرجوانى هو اللون

القياسى فى تصدير القماش أحادى اللون • وسواء أكانت التصميمات أحادية أو متعددة اللون فقد كانت كلها مستوحاة من التراث الفنى الهيلينى المتأخر : سمك - حيوانات الصيد (خصوصا الأرناب البرية الصحراوية والأسود (٢١٧٩٠) - سلال الزهور والفاكهة (١٧١٧٢) - أشجار • • وكان أكثرها استخدما سيقان العنب النامية من زهرية أو سلة - وكانت الأشكال البشرية كثيرة ، منها ما هو مستمد من الحكايات الشعبية عن الأبطال الكلاسيكيين من الصعب التعرف عليهم بدون تفصيلات ، فصورة الرجل العارى والمرأة داخل مرج أو حديقة (٢١٧٩١) ربما كانت لهرقل مع إحدى البطلات الكلاسيكيات المرتبطات به • وفى بعض الحالات كانوا يستخدمون الحيوانات الأسطورية مثل القنطور وهو كائن خرافى نصفه انسان ونصفه فرس ، أو مارد البحر وهو أيضا كائن خرافى نصفه فرس ونصفه سمكة (هو فى الحقيقة حصان خرافى له قائمتان أماميتان وجسد ينتهى بذيل سمكة أو دولفين) • وكل المشاهد تنسم بطابع الحركة : أطفال مقاتلون وهم يشبون وعساءاتهم منثورة - راقصون وروسهم مائلة للخلف - صيادون راكبون (٢٨١٠٢) • وأحيانا تكون الزخرفة خليطا من عدة عناصر ليس بينها توافق على نفس القطعة ، فمثلا قد يكون التصميم المركزى محاطا بإطار من سيقان مجدولة على شكل أسطوانة تصلح خلفية لرسم موضوعات أخرى (١٧١٧٢) • وكانت الشرائط الرأسية العريضة تزخرف بزخارف ذات أشكال بشرية أو حيوانية داخل إطار من نسيج مجدول ، معظمها لراقصين وراقصات ، أو لرعاة يحملون عصيهم أو يمسكون أسدا من ذيله ، أو لحيوانات وقعت فى الأسر (١٨١٩٨) •

وأقدم دليل على استخدام شغل (الكنفاء) متعددة الألوان فى زخرفة الأزياء لا يزيد على بعض الإضافات التفصيلية باللون الأحمر عادة (١٧١٧١ ، ٢١٧٩٤ ، ٢١٧٩٥) ، ثم انتشر على نطاق واسع ابتداء من القرن السادس • والموضوعات التى عولجت على هذا النحو مشابهة من حيث المبدأ والزخرفة (للكنفاء) وحيدة اللون التى استمرت تستعمل ، مع فارق وحيد هو أن تصوير الأشخاص البشرية أصبح أكثر ميلا للأسلوب القبطى • وظهر اتجاه لتصوير الشكل السامى ، والروس الضخمة الساقطة على الكتفين ، والعيون الكبيرة ذات البياض الناتئ ، والشعر المجعد المرسوم بطريقة أسلوبية أو بالنقش البارز كالصابون أعلى الرأس • أما الأيدي وأسافل الأرجل فقد كانت ترسم بطريقة تخطيطية •

ومن النماذج المميزة الشريط المرسوم عليه مقاتل فى وضع القفز داخل إطار مستطيل يتكون من بثلاث زهرية ملونة قلبية الشكل (١٧١٦٧) •

وقبل القرن السابع كانت الموضوعات المسيحية الصحيحة قليلة ، ولم تصبح شائعة الا بحلول القرن الثامن . وكانت الصور البشرية تنسج على قاعدة حمراء ، فى شكل زخرفى . لكنه يتميز بالأسلوبية الشديدة ، تعطى انطباعا بأنها شكلت من أجزاء مستطيلة . وأكثر العناصر انتشارا ، كانت صور القديسين وهم مطوقون بهالات - اما واقفين أو على ظهور الخيل (١٨٢٣٣) .

ووجدت كذلك مشاهد مستمدة من قصص الكتاب المقدس موضوعاتها غالبا مبهمه (١٨٢٢٩) .

وقد استمرت سلسلة المنسوجات القبطية التى عثر عليها فى المقابر المصرية . حتى القرن الثانى عشر ، وفيه أصبحت الكنيسة المسيحية المصرية لا تمثل سوى أقلية صغيرة بين سكان مصر ، وحتى اللغة القبطية كانت فى طريقها الى الزوال . وكانت الأدبيات القبطية قد فقدت قوتها بدءا من القرن الحادى عشر ، وبدأ جمع الأجرومية والمفردات العربية - القبطية لأول مرة . وابتداء من القرن الثالث عشر .

أصبحت كتب الصلوات تصاحبها الترجمة العربية باستمرار . ومع القرن السابع عشر كانت اللغة القبطية قد نبذت تقريبا كلغة للتخاطب حتى فى قرى الصعيد ، وأصبح استخدامها قاصرا على قراءة النصوص الدينية ، التى هى السبب فى استمرار اللغة القبطية مقروءة حتى الآن .

كذلك بدأ الفن القبطى بعد القرن التاسع يتأثر بانتشار الفن الاسلامى حتى أصبح الفرق بينهما ينحصر فى وجود الصليبان أو بعض النقوش ذات الطابع القبطى تكشف عن هويتها القبطية المسيحية . [الآثار القبطية لهذه الفترة المتأخرة معروضة فى المتحف البريطانى ضمن مجموعة آثار العصور الوسطى والمتأخرة فى القطاع الخاص بها] .

دولة مروى :

نشأت فى جنوب مصر دولة مستقلة تحت اسم « دولة مروى » ، فى أعقاب الأسرة الخامسة والعشرين ، وذلك فى القرن السابع قبل الميلاد . فإباطرة الفرس والرومان لم يفلحوا أبدا فى احكام سيطرتهم على النوبة . وقد حاول الرومان الوقوف فى وجه سلطة مملكة مروى فأرسلوا الى هناك حملة تأديبية فى سنة ٢٣ ق.م . بقيادة بترونيوس والى مصر ، وتمكنت الحملة من نهب نباتا عاصمة المملكة نفسها . ومن ذلك فان المعاهدة التى ترتبت على هذه الحملة وان أفلحت فى مد النفوذ الرومانى حتى المنطقة الواقعة بين أسوان وهيروسيكامينوس (الدودكاشونىوس) ، الا أنها لم تمس نفوذ مملكة مروى على باقى مناطق النوبة الجنوبية ، وبذلك انحصر النفوذ

الرومانى فى شمال النوبة كما تدل على ذلك آثارهم التى عشر عليها فى معابدهم التى أقاموها أو جددوها . وقد تقدم أهل مروى بالتماس لاستعادة قصر أبريم ، فأجيب طلبهم . وبذلك أفلحوا فى استرداد هذه القلعة التى كانت لها بدون شك أهمية دينية علاوة على موقعها الاستراتيجى .

وأثناء هذه الحملة المذكورة فى كتب المؤرخين الكلاسيكيين سترابو وبلينى وديوكاسيوس . وجردت حملة أخرى - على الأقل - فى الفترة بين سنتى ٦١ م ، ٦٧ م حسبما سجل كل من بلينى وسينكا . وعند هذه الحملة الثانية بدأت قوة مملكة مروى فى التدهور جنوبا بالتدريج ، والدليل على ذلك أمتعة الدفن التى أصبحت أقل تواضعا ولا تحتوى الا على القليل من العناصر المستوردة .

وتاريخ الفترة التى حدث فيها هذا التدهور لا يمكن الجزم به ، لانه لم يرد تاريخ آخر معروف بعد ما ذكرناه سوى ما سجل فى أحد المخربشات بمعبد فيلة المكتوبة بالديموطيقية تسجل أنه فى سنة ٢٥٣ م أرسلت مملكة مروى سفراء يحملون الهدايا الى المعبد ، وهذا النص يدل على ما كان للربة ايزيس من مكانة كبيرة لدى أهل مروى . وقد أدى القرار الذى اتخذته الامبراطور دقلديانوس سنة ٢٩٦ ، ويقضى بنسحب كل القوات الرومانية ونقل الحدود الجوية لمصر ، الى التعجيل بتدهور اقتصاد مروى بالنوبة ، وما أن انتصف القرن الرابع الميلادى حتى كانت مملكة مروى قد تلاشت . ويدل نقش خاص بالملك ايزانسى من أكسوم بأثيوبيا (٣٢٥ - ٣٧٥ م) ، على أن الملك عندما رحل عبر بوتانا ، كانت هناك مجموعة أخرى بدوية هى « النوبا » قد استولت على مروى .

مثل هذه التدخلات فى تاريخ مروى تعكس مدى التأثير المستمر لقوى البحر المتوسط . فاشكال الخزف وزخارفه من انتاج مروى كانت دائما من النوع البراق يتضح فيها بطريقة تتسم بالحياة امتزاج الفن الأفريقى بفنون البحر المتوسط .

[يمتلك المتحف البريطانى نماذج كثيرة رفيعة المستوى من خزف مروى (نموذج ٥١٦١٥ - شكل ٩٩)] . وفى نفس الوقت استمر وجود التشكيلات الفنية والدينية لمصر الفرعونية - أثناء عصر الأسرات - بحضارة مروى حتى القرن الرابع الميلادى على الرغم من هجرانهم لحيوانات نباتا ليحل محلها مقابر مروى . ومع ذلك لم تتوقف عادة بناء الأهرامات المقبرية (٧١٩ - شكل ١٠٠) .

وكان انتاج مروى من المشغولات المعدنية جيدا ، منها لدى المتحف البريطانى بعض الأدوات البرونزية (٦٣٥٨٥ - شكل ١٠١) .

وكان لحضارة مروي أبجدية مستقلة حفظت في معظم الأحوال عن طريق النقوش المحفورة على طاسات الشراب المقدس وما شابهها من أدوات . ويوجد نقش على لوحة مستطيلة (١٦٥٠) يحتوى على اسم الملكة امانيرينس واسم أكينداد ، عشر عليه في مروي ، يعتبر من النصوص المثبتة التي لها أهمية تاريخية .

وبعد اضمحلال مملكة مروي تعرضت النوبة لغزو قبائل مختلفة من البدو . وعند حلول القرن الخامس تشكلت ثلاث ممالك مختلفة هناك هي ممالك نباتا وماكدريا وعلوا . وأخذت المسيحية تتغلغل ببطء من مصر الى النوبة .

وأخيرا في منتصف القرن السادس الميلادي تحولت المنطقة بصورة جذرية الى المسيحية ، عن طريق المبشرين الذين أرسلتهم القسطنطينية . وعلى الرغم من غزو العرب لمصر سنة ٦٤١ ميلادية ، فقد بقيت مملكة النوبة مسيحية حتى القرن الخامس عشر تقريبا . لكنها في النهاية تدهعت واستسلمت للتمزق الداخلى وضغط القبائل البدوية والدولة المصرية . وتدهورت تجارتها . [من الأشياء التي تنتمى الى النوبة المسيحية في مجموعة المتحف البريطاني افريز رقيق من الحجر الرملى الأحمر (٦٠٦) . وتاج عمود من الحجر الرملى الأحمر كذلك (١٦٣٦) من انتاج القرن السابع - وهو من كاتدرائية فاراس التي أعيد بناؤها وزخرفتها بزخارف رائعة بالفرسكو . وتوجد بعض الآثار الأخرى من العصر المسيحي - من قصر أبريم بين مقتنيات المتحف البريطاني محفوظة في قطاع آثار العصور الوسطى والمتأخرة] .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول	
أرض مصر ومواردها الطبيعية	٧
الفصل الثانى	
ملخص تاريخ مصر القديمة	٢٩
الفصل الثالث	
اللغة وادوات الكتابة وحل الشفرة الهيروغليفية	٧٢
الفصل الرابع	
الأدب المصرى (القديم) والكتابات الأخرى	٩١
الفصل الخامس	
المعتقدات الدينية	١٢٩
قائمة الآلهة الرئيسية فى مصر القديمة	١٤٩
الفصل السادس	
المعتقدات والعادات الجنزية	١٥٧
الفصل السابع	
الفنون والصناعات	١٨٧
الفصل الثامن	
مصر فى العصرين الرومانى والقبطى	١٢٠

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٠٦٧٩/١٩٩٩

I.S.B.N 977 - 01 - 6363 - 5



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود
ولامحمد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة
عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. المفضل -
للشباب - للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم شمسها ويشع
نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم
يخطو ويكبر ويتعاضد ومازالت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة
لكل أسرة .. وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد بأن
مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والضمير المبدع
والحضارة المتجددة.

اسموزان مبارك